دراسات في المسرح

د. فؤاد علي حارز الصالحي

١٩٩٩

دار الكندي للنشر والتوزيع

د. فؤاد علي خارز الصالحي

دراسات في المسرح

الطبعة الاولى

الناشر

دار الكندي للنشر والتوزيع

اربد - الاردن

تلفاكس ٧٢٤٤٣٢٣ ص.ب ٨٩٣

تصميم الغلاف: الفنان علي الحموري

رقم الايداع لدى دائرة المطبوعات والنشر: (١٠٠٤/٨/١٩٩٩)

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: (١٤٢٢/٨/١٩٩٩)

رقم التصنيف: ٧٩٢,٠٩

المؤلف ومن هو في حكمه: د. فؤاد علي خارز الصالحي

عنوان الكتاب: دراسات في المسرح

الموضوع الرئيسي: ١- الفنون

٢-المسرح

بيانات النشر: اربد - دار الكندي للنشر

المحتويات

المرأة في أدب يوربيدس الدرامي

- الموقف والمعالجة -

البناء التركيبي لشخصية ماكبث في ضوء المفاهيم النفسية

الرمزية وانعكاساتها في عناصر بنية النص المسرحي العربي

مقدمة

تكتسب دراسة الدكتور فؤاد علي حارز الصالحي أهمية في كونها جاءت متنوعة في المذاهب المسرحية سواء في التراجيديا أو الميلودراما أو الرمزية وأنعكاساتها في عناصر بنية النص المسرحي العربي متناولة نتاج الكاتب اليوناني (يوربيدس) الدرامي ليلقى الضوء الساطع على المجتمع اليوناني أفراد وجماعات من كل الطبقات الاجتماعية ولكلا الجنسين حيث أظهرت الدراسة المعتمدة على التفسيرات العلمية الحديثة والمستندة الى فهم جيد لقوانين الدراما في النص المسرحي الكلاسيكي من أن تؤكد وتثبت عبقرية الكاتب (يوربيدس) الذي سبق عصره بكثير في تحليل شخصية الفرد وطبيعة علاقته بالذات والمجتمع، كذلك تعكس مواقفه الفكرية والأخلاقية ووجهة نظره من القانون الاجتماعي والأخلاقي لعصره وعلاقته بالآلهة والدين بوصفه كاتباً مبدعاً يمتلك الهاجس (البارومتري) الحساس للعديد من الظواهر المختلفة التي حفل بها عصره.

سلط د. فؤاد الصالحي ضوئه ليحلل درامياً الأبعاد المتنوعة للعديد من النماذج المختارة من أعماله التراجيدية للطبقات الأجتماعية الثلاث، الأغنياء والطبقة الوسطى والفقراء ولم يغفل كذلك طبقة المتنورون التي تضم الفلاسفة والعلماء والخطباء وحقيقة الصراع بينهم جميعاً.

وأكدت الدراسة على أن المرأة في مسرح (يوربيدس) هي ليست أسيرة فكره بل أصبحت تخطط وترسم الأحداث معطياً لها كياناً وأرادة فاعلة كميديا مثلاً وفي مسرحية (أفيجينا في أوليس) دعا الى تحرر المرأة كونها جزء من انسانية المجتمع الأغريقي وقد ناقشت الآراء التي أكدت أو ناقضت ذلك الموقف من واقعيته أو بطلانه.

لم ينس يوربيدس المرأة على الرغم من الشكل المثالي للمجتمع الأغريقي وتركيبته ودعوته للديمقراطية إلا أنه ظل سلبياً في نظرته للمرأة ولم يسمح لها بالمساواة مع الرجل أو بمنحها أبسط حقوقها الأنسانية وركز على أن حال المرأة وشخصيتا الحقيقية تتجسد في موقفها الطائع للرجل وأن جمال المرأة في صمتها وعقلها الذي يفرضان عليها نيل رضا الزوج والسهر على سلامة البيت والأبناء.

تم تحليل مسرحيات (يوربيدس) بمجهر الدكتور فؤاد الصالحي العلمي بعيداً عن التحليل التقليدي للدراما القائم على الوحدات الثلاث حيث رصد وفق التحليل العلمي للأبعاد السايكولوجية والسيولوجية والميثولوجية والبيولوجية سواء للشخصية أو المجتمع أو الآلهة والقدر فبطل مسرحياته ليس فقط عضواً فاعلاً للخير وأنما أيضاً خادماً مخلصاً للبشرية، بطل قادر على تحمل العذاب المعنوي الذي يكاد يفوق الآمه الجسدية ليجعل منه شهيداً كريماً أو أنموذجاً للعظمة الأنسانية ومثال للفضيلة في أرقى صورها كمسرحية هرقل. وأوضح د. الصالحي كذلك الصراع الداخلي (النفسي) الذي يحتدم بأعماق الأنسان ونفسه والوحشية التي تسود عقل الإنسان وتغتال ضميرة وتتحكم فيه قوى الشر عبر ضربات رهيبة يعاني منها بشكل لايطاق من

الآلام كمسرحية -هيكابي- كذلك النقد العنيف والسافر للمجتمع الأسبرطي وأخلاقه ونظامه السياسي بل وحتى أسلوب المعيشة والحياة عبر صياغته للأسطورة وتوظيفها لخدمة الفعل أو الحدث الدرامي كمسرحية (أندروماخي).

وتكاد دعوته للسلام ولعنة الحرب التي لاتترك غير المآسي والأحزان وتمسكه بمبدأ الحوار واللجوء الى العقل في حل أزمات الخلاف بين الشعوب أو القادة تتجسد في (المستجيرات) و (نساء طروادة) و (هيلين) في حين أنه أحترم العقيدة الدينية وعلاقة الانسان بما يعتقدة ويؤمن به، إلا أنه حارب الخرافات القائمة على مفاهيم خاطئة دون العقل أو المنطق كالباخوسيات والتي كتبها في أواخر حياته.

أكدت الدراسة بما لايقبل الشك بأن (يوربيدس) عبر من خلال ثقافته وفلسفته وشاعريته وأخلاقه عن عظمة ومجد الإنسان أكثر من الألهة عكس - أسخيلوس وسوفوكليس -في زمان عرف بالحيرة والشك، كما أنه دعا الى احترام مشاعر ونوازع الأنسان التي تكون أغلبها مجبولة على فعل الخير وأقلها نحو الشر مضطرة لذلك وتناول المادة الأسطورية ليكشف عن موطن الخلل في بنية المجتمع بكل جرأة وشجاعة في محاولة لأصلاحه وتجديده عبر أظهار النواقص الأنسانية للأنسان الأغريقي نفسه وقد سببت له هذه الآراء التي جسدها بأعمال مسرحية رائعة العديد من المنغصات في حياته من بعض المتزمتين أو الحاسدين لعبقريته الفذة، فقد أحتفظ الشباب ليوربيدس بالاحترام والحب والشعبية الواسعة لما وجدوه في أفكاره من تجسيد لطموحهم وأفكارهم، أما الشيوخ فقد اتهموه بالتمرد على العادات والتقاليد

القديمة لأنه تناولهم بالنقد لمايحملون من نواقص وتتجلى هذه العبقرية في النظرة الثاقبة والأيمان الصادق بتطور المجتمع عبر تطور المرأة وكان أول من أدخل دراسة شخصية المرأة -سايكولوجياً- في المسرح اليوناني وأوضحت الدراسة قدرة (يوربيدس) على رصد الحالات السلوكية في الفرد كمشاعر العاطفة والحب والحقد والكره والانتقام الى حد القتل وجعل أفعال تحرك الشخصية عبر رفضه للقانون الاجتماعي العام الذي لايقدس حرمة صلة الرحم وهذا بحد ذاته موقف أخلاقي، كما كشفت الدراسة عن قدرة الكاتب (يوربيدس) باعتماده قوة منطق الفعل الدرامي وفاعليته بخلق وحدة كاملة متراصة سواء من الشخصية ذاتها أو علاقتها بالعناصر الأخرى سواء منها الشخصية أو الدلالات المكانية المتعددة.

وأستطاعت الدراسة على تميز الفوارق الواضحة بين الكاتب يوربيدس وبين غيره من كتاب المسرح في عصره مثل (اسخيلوس-سوفوكليس) كونه يحمل وعياً متقدماً جداً في نظرته الشمولية للمجتمع والفرد وعن وعي فكري لتركيبة النفس البشرية التي تتمثل في الرجل والمرأة على حد سواء رغم اختلاف الامكنة والأزمنة أو المواقع الاجتماعية لكل منهم وربما وجد في المرأة دون الرجل مثلاً أعلى في التضحية أو العطاء مثل (أفيجينيا - اليكتيس- ميديا.

وأثارت الدراسة الى أهمية تكاد أن تكون متفردة في الكاتب - يوربيدس- مفادها أنه رفض مفهوم قضية القضاء والقدر في حياة الفرد (الشخصية) أو البطل المسرحي، فيقدر ماكان يوضع في الحدث أو المشهد مجبراً أصبح في نظره مخيراً يرسم ويخطط وربما ينتصر أو يهزم إلا أنه يكون

مختاراً في ذلك، وهذه الخاصية جلبت له اتهامات عديدة أقلها أنه أفسد التراجيديا وأفقدها رونقها وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الأسطورية لأبطاله وشخصياته ومما لاشك فيه أن هذه التهمة الباطلة ربما تستند على شيء طفيف من الصحة لأن أهل عصره كانوا يقدسون أبطال الأساطير الذين شاهدوهم في مسرحيات اسخيلوس وسفوكليس ذوي العظمة والأبهة.

ان اكتشاف قدرة (يوربيدس) لأعماق نفسه التي ترقد فيها موهبة عظيمة هي هبه سماوية أوضحتها الدراسة بشكل ذكي عبر تلاقحها مع آراء وأفكار وتعاليم خيرة الفلاسفة وأهل الرأي والحكمة في أثينا ولاسيما الفيلسفوف - انكاجوراس وبروكيوس وبروتاجوراس وتأثيرات سقراط المتوارثة وبلا شك أن هؤلاء وغيرهم منحوه قدرة فكرية في التأمل المنطقي للعلاقة الحقيقية بين الآلهة والأنسان وبين الإنسان ونفسه والطبيعة ومن ثم جعلته يتحدى التقاليد الموروثة والتي غدت جامدة في عصره.

كما أن الدراسة أوضحت قدرة (يوربيدس) الفذة في تطويع الأسطورة الملحمية الموروثة وأسقاطها على زمنه الحاضر والمعاصر ليتسنى له بحرية وجرأة نقد وتعرية المجتمع من خلال شرائحه في السياسة أو السلك العسكري أوالتجارة والأقطاع حيث استغل الرمز الأسطوري والقيم الموروثة بشكل يمنح فيه البديل نحو التغيير الجديد للحياة والمجتمع وهذا ما أوضحته الدراسة في أن (يوربيدس) كان يعيش حقاً في أعماق المجتمع الأثيني وليس على ضفافه وكانت له القدرة على النفاذ الى كل فئاته المختلفة وبالذات الذين كانت لهم القدرة والقابلية على تغير الأحداث الهامة لصالحهم سواء بالحرب

أو السياسة أو المجتمع وكان (يوربيدس) ذكياً ورائعاً في اقتناص أية أسطورة تاريخية لصالح مادته التراجيدية . ولعل أعجابنا نحن أبناء هذا العصر بجرأته المتمردة على معتقدات زمانه تشدنا دوماً لمسرحياته التي نعتبرها أرث إنساني يتجدد في كل جيل .

ولعالم شكسبير الوسع يسلط د . فؤاد الصالحي الضوء على أكثر شخصياته شكسبير المركبة والغامضة لكنها غنية بأبعادها النفسية والأجتماعية ليستنطقها معاً (الكاتب ، الشخصية) عبر موهبة وتجربة الكاتب الإبداعية كخالق للشخصية في النص وعبر عالم الشخصية المركب بتأثير العديد من العوامل البيئية والأجتماعية والفكرية والنفسية مستعيناً بمفهوم (موراي) للضغط والحاجة وتعريفها مؤمناً بأن النص المسرحي الشكسبيري نافذه دخل اليها علم النفس كونها جزء من الأدب الإنساني ليكتشف ويحلل الشخصية بكل أبعادها وأرتباطها المتصلة ببعضها ، فقد كشفت لنا عن أهمية تأثر شخصيات شكسبير بالدافع النفسي لاكونه غريزة ولكن كسلوك منعكس بفعل تحكمت فيه البيئة والوراثة والرغبة الذاتية في تحقيق ماتشعر به من حاجة ضرورية وبكل الطرق الممكنة سواء أكانت سلبية أم إيجابية .

أوضحت الدراسة ببساطة مفهوم البطولة في النص الشكسبيري والتي تقوم على تأكيد الذات المرتبطة دائماً بقوة الإرادة وليس النوازع كالطمع والحسد والغيرة ، فالإيمان يكاد يكون مصدره القوة الذاتية التي تسعى لتحقيق تلك الحاجة أو الهدف بشتى الوسائل ومنها الأشد عنفاً وتدميراً وأراقة للدماء وجاء اختيار مسرحية (ماكبث) ليخضعها للتحليل العلمي السايكولوجي المتعارف عليه وفق النوازع المتصارعة بين القيم الأخلاقية وبين الضغوط

والحاجات المحيطة بالشخصة نفسها ومحاولة الخروج بنتيجة تؤكد على أن دراسة الشخصية في النص المسرحي تساعد المتفرج في الفهم الجيد عبر التتابع المنطقي لها منذ البداية وحتى التحولات أو التغيرات التي تطرأ عليها مثل (ماكبث) كشخصية قامت على دعائم النبل والشجاعة وشع منها الأخلاق والولاء المطلق والنقاء في الطموح والطاعة لمليكه (دنكان) وتحوله من تلك الصفات الجميلة الى الخيانة والجريمة وسفك الدماء.

أختار د. فؤاد الصالحي تصنيف (موراي) كونه في اعتقاده أفضل التصانيف ملائمة عن غيره في دراسة الشخصة وما أحاط بها واستنتج عبر النسب المئوية التي حوتها شخصية (ماكبث) التركيبة فأستعان بالجدول رقم (١) بين فيه تكرار الضغوط وتركيبها حسب تلك النسب وأظهرت النتائج أن ضغط المنافسة احتل المرتبة الأولى وضغط النقص أو الدونية حل بالمرتبة الثانية وجاء الخطر وسوء الحظ بالمرتبة الثالثة واحتل ضغط العدوان المرتبة الرابعة وجاء الاحترام خامساً في حين أن الضغوط الأخرى كالسيطرة والاحتفاظ والاستنجاد والتنشئة والنبذ وفقدان الاسناد العائلي اتخذت من الوسط مستقراً لها في الجدول، حيث بلغ مجموع نسبها المئوية (٥٧ , ٣٣) وقد تفردت كل نسبة عن الاخرى لكنها شكلت موقفاً ايعازياً لسخصية (ماكبث) وكشفت عن عوامل عديدة سواء في الضغط المحيط بها أو من حيث تحركها الذاتي لتعويض نقص ما تجاه الشخصيات الأخرى المشتركة في الحدث مع ماكبث كونها تمثل الطرف الثاني في الصراع ضده.

أكدت الدراسة عدم استقرار الشخصية المحورية (ماكبث) سواء عبر الجدول رقم (١) أو الجدول رقم (٢) من خلال دلالات لها معنى وفق مفهوم

التصنيف إلا أنها أكدت قوة وعزيمة وصلابة الشخصية المركبة والذي أكد بتنبؤه أعلى المراكز القيادية –ملك– إلا أن العبرة ليست فيما وصل إليه بل في توفيره الأمن والأمان من خلال ذلك المنصب القيادي الأول، فالحكمة ليست في أن تكون ملكاً، بل أن تكون أمناً، وخلص د. الصالحي عبر جدوليه إلى أن سلوكية (ماكبث) في كل ما اقترفه من أعمال سلبية ذات افعال عدوانية أو لفظية تجاه خصومه من الشخصيات الأخرى المشاركة في الحدث أو اشعاله نار الفرقة والحرب بين أبناء المملكة إلى حد الاغتيال والقتل كما جرى لضيفه الملك (دنكان) هو تحقيقاً لاستقراره الذاتي بما توفره له هذه الحاجة من وسائل سد الشعور بالنقص الاخلاقي الذي ظل يعاني منه لحد احساسه وشعوره بعدم الأمان والأطمئنان عبر مشاهدة دم ضحاياه أو زيارة الاشباح بين الحين والآخر مثيرة قلقه وأوجاعه النفسية التي لم تعد حاجة الاستنجاد الى الساحرات تنقذه.

واستطاع الباحث د. فؤاد الصالحي أن يدلل في بحثه على حقيقة وأهمية الرمزية في عناصر بنية النص المسرحي من خلال كونها أحد المذاهب الدرامية التي حملت فلسفة ذات موقف للأديب أو الفنان منذ عصر النهضة الذي شهد تحولات فكرية وعلمية ووضعت تفسيراً لمفاهيم جديدة في الحياة والطبيعة وحيث وجد الرمز طريقة الى الدراما العراقية سواء عبر التأثر أو النقل أو المحاكاة المسرحية، حيث لجأ الكاتب المسرحي العراقي الى الرمز المكثف الغامض لينقذ نفسه ونصه المسرحي سواء من الرقابة (القسرية) الفكرية أو الملاحقة القانونية من قبل الحكومة التي تعارض الأفكار الجريئة والجديدة للكاتب المسرحي الذي كان متأثراً بما يجري في العراق والوطن

العربي من مشاكل عديدة وخاصة في فترة الخمسينات والستينات أو قلت بعدها لتوفر المناخ الفكري والثقافي (الصحي) وتطور الحركة المسرحية التي اعتمدت على الواقعية في عروضها .

وفق الباحث في تعريف المذهب الرمزي كونه محاولة لإدراك جوهر العالم عن طريق الحدس أو الايحاء أو من خلال الانفعال الذاتي للإنسان عبر استخدام الدلالات والرموز لتخطى الحقيقة الفردية الى حقيقة اسمى وأعظم عبر موهبة الأديب أو الفنان ولم يغفل عن ارتباط جذور هذا المذهب بأفكار وفلسفة أفلاطون المثالية وربطها مع مفكري وفلاسفة القرن التاسع عشر الذي وجد بعضهم في الرمزية علاقة بالروح لا المادة مثل (هنري برغسون) مثلاً : (بمقدار مايقترب الإنسان من عالم النفس يدنو من الحقيقة وبقدر مايقترب من عالم الضلال (المادة) يدنو من الكذب) .

أورد الباحث في دراسته حول أهم عناصر البناء في النص الرمزي من خلال موقف الكاتب وفلسفته في الحياة وأمكانيته في التعبير عن مشكلات عصره لا من خلال الأحاسيس والانفعالات فقط بل من خلال الفكرة التي تحمل آراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها أفعال الشخصيات وأقوالها الى تحقيق الاتحاد بين المعنى الداخلي والشكل الخارجي حسب التعبير الهيجلي الذي يعتبر عالم الفن عالم داخلي والشكل المادي، عالم خارجي وما هو إلا رمز للعوالم الداخلية للكاتب، كما أن اللغة تعد بمفهومها العام الوسيلة الأساسية للتعبير سواء كانت شعرية أم نثرية وعليها أن تكون مشحونة بالعواطف والأفكار الموحية بالواقع واستعان في ذلك بثمانية نصوص عراقية، أحدهما معد عن مسرحية فرنسية وناقش الفكرة واللغة

والجو النفسي العام لكل مسرحية وأستنتج من ذلك أن الفكرة التي تجمع المسرحيات الثمانية هي أزمة الانسان المثقف واحساسة بالعزلة أو الاضطهاد أو التأمل في اللامرئي عبر وسائل خاصة وموقف الشخصيات الفلسفي تجاه الحياة والانسان نفسه من خلال هواجسه وانفعالاته.

أما اللغة فهي اللجوء الى الصور اللفظية الغامضة والمكثفة كوسائل إيحائية غير مباشرة حفلت بالرموز في تعابيرها الإيحائية المنطقية أو المتحركة من نفسيه مركبة ذات هواجس وانفعالات بشرية عبر اللاشعور.

وأوضح د. الصالحي عبر متابعته الدقيقة للأعمال المسرحية العراقية ذات الطابع الرمزي الى أهمية الجو النفسي العام القائم على تجسيد الصورة المسرحية المشبعة بالخيال العاطفي والغموض عبر اجواء حلمية لتجسيد نوع مرئي من عوالم ذاتية غير مرئية واحتوائها على دلالات وتوصيفات رمزية إيحائية لايصال الفكرة والحالة النفسية المركبة ومفردات اللغة المفككة في ابتعادها عن سياقات المنطق التقليدي.

وأكد د. الصالحي على أن الاضاءة المسرحية بأمكانها أن تعمق الجو النفسي العام للمسرحية عبر الاستخدام الذكي للضوء واللون وكذلك الموسيقى لتحقيق مامطلوب تجسيداً لطبيعة الحالات النفسية المتأملة.

أكد الدكتور الصالحي عبر دراسته بمالايقبل الشك، بأن (يوربيدس) إمتاز بقدرة عقلية وابداعية في معالجته لمشاكل الحياة الاجتماعية والسياسية وتناقضاتها الحادة ودروبها وتفرعاتها المعقدة الى تطويع الاحداث والمشاهد عبر حبكة درامية متشابكة وفق تقنية ابداعية باستخدام فعل الشخوص وانفعالاتها واهوائها وتطلعاتها السلبية والايجابية وبلغة تحوي الفاظاً

جديدة، اضاف اليها من روحه المتأملة كلمات شعرية بليغة وعذبة مزجها بمفردات من لغة الشعب الاثيني اليومية المتداولة والتي لاتخلو من دعابة. وسيظل (يوربيدس) حياً بيننا بكل روحه وأفكاره لأنه امتلك النظرة الثاقبة التي اخترق بها كل العصور وتأتي هذه الدراسة لتعزز لنا ذلك الرأي.

وأبرزت الدراسة جانباً رائعاً من ابداع شكسبير من تصوير العواطف البشرية تصويراً حياً وواقعياً من خلال السلوك البشري عبر تراجيديا (ماكبث) ليفسر لنا الافعال التي تدفعها النوازع النفسية لتصنع الحدث تلو الحدث بتلازم عنيف، مخترقاً هذه الشخصية الصعبة والمركبة بل والمتعبة وليضع لنا تتابعاً فيه شيء من المتعة الفكرية اللذيذة رغم كل ذلك.

وفسرت الدراسة تأثر المسرح العراقي بالحركة الرمزية في إطار النص المسرحي عبر نصوص أوردها كأمثلة وبلاشك لاتخلو اية مسرحية من رمز إلا أن كتاب المسرح العراقي لجئوا الى الرمز بفعل العمق الأيديولوجي لأفكارهم أو لثقافتهم العالية ولتجربتهم الإبداعية في جوانب أخرى كالشعر والقصة عبر اخذهم واستنباطهم أحداث من التراث والتاريخ أو الفانتازيا ثم يقدمونها مسرحياً فتبدو لغتها غريبة بعض الشيء لجوانب الواقع ثم يستخلصون نتائجها التي ستؤثر من خلال إنعكاسها على الجمهور بإمكانية تغيير الواقع او فهمه أيديولوجياً عبر تغير اللهجة الفنية للغة كتسيس المفردة وشحنها بما هو عام وتحميلها ألفاظاً ذات دلالات مختلفة الأبعاد في محاولة للتوازن بين أفكارهم المثالة المستمدة من التأثير بالثقافات المختلفة (أيديولوجيا) وبين عواطفهم الممتدة بالتراث والتاريخ والمرتبطة بالواقع الذي يعيشونه يومياً بحلوه ومره.

المرأة في أدب يوربيدس الدرامي

- الموقف والمعالجة -

دراسة تحليلية لموقف يوربيدس الاخلاقي من المرأة في عصره

" كل من تكلم عن النساء بسوء قبل الان او يتكلم عنهن الآن ، او سيتكلم فيما بعد ، فأنا اختصر كل هذا في كلمة واحدة فأقول : لم ينشىء البحر مثل هذا الجنس. فمن تحدث اليهن عرفهن اكثر من سواه "

-هيكوبا-

مقدمة

يعد فهم المخرج المسرحي لاشكالية العلائق الاجتماعية التي تحتويها بنية النص الدرامي، بما في ذلك فهمه للشخصية الواحدة منها. بأبعادها الثلاث المعبرة عن حالات الاستجابة والتحدي وبخاصة الشخصية الطرازية من أهم مرتكزات المخرج وظيفياً والتي لابد لها من حاسة تأريخية[1] في عملية تجسيد الخطاب المسرحي المشتملة على خلق الجو العام للعرض المسرحي، واشكالية[2] الواقع البيئي للموضوع الدرامي فالعملية الابداعية في العرض المسرحي لايمكن ان تقدم بون استيعاب كامل ودقيق لاشكالية تلك العلائق القائمة في النص الدرامي، الذي بدوره يميز تجربة اخراجية عن غيرها بين مخرج وآخر لذات الخطاب المسرحي. كما يعين ذلك الادراك الذهني المتمثل في التعبير عن هواجس الشخصية وخلجاتها النفسية من خلال معرفته لدوافعها الذاتية.

ان الخطاب المسرحي يعد أيضاً تعبيراً عن حالات الاستجابة والتحدي لدى الشاعر المسرحي ازاء اشكالية الواقع وترجمة لموقفه الاخلاقي ازاء الحالات الاجتماعية المعاصرة له.

على الرغم مما ظهر من دراسات حول نتاج يوربيدس الدرامي، فقد وجدنا انها لم تقف عند علاقة يوربيدس بالمرأة، لذلك تأتي أهمية هذه الدراسة التي تتجلى بما يحققه من اجابات علمية حول طبيعة علاقته بالمرأة بما تعكسه من موقف فكري يحدد وجهة نظره من القانون الاجتماعي والاخلاقي في عصره، بوصفه كاتباً معيناً بكشف مشكلات وقضايا

مجتمعه، بأساليب يجدها محققه للعله الغائية [٣]، باعتبار اعماله اول الاعمال المسرحية التي تناولت في مواضيعها دراسة شخصية المرأة.

لهذا وجدنا أن دراسة موقفه الاجتماعي، والاخلاقي تجاه المرأة لايمكن أن يقوم على أسس ومعايير المناهج الحديثة، بل من خلال وضعه في اطار بيئة التي عاش فيها وتفاعل معها. لذلك تراوح منهج هذه الدراسة بين النظرة التحليلة التي تعتمد تفسير اعماله كنماذج معبرة عن طبيعة موقفه. ولما كانت دراستنا تنصرف لفكر يوربيدس الأخلاقي وليس للواقع الاجتماعي فهي لاتدعي لنفسها التخصص السيسولوجي بالمعنى المعروف في علم الاجتماع، الا أن التأكيد على الجانب الاجتماعي كان من الاهمية بحيث توسعنا في بعض جوانبه.

كما أن علاقة يوربيدس -الرجل- بالمرأة هي الاخرى ليست مثار اهتماماتنا، الا بالقدر الذي يعكس حقيقة موقفه في نتاجه الدرامي، وليس على أساس الاتهام او التبرئة، بل مايفصح عنه هدفها، وذلك في ضوء تحليل ارائه الشخصية التي انطقها شُخوصه الدرامية تحقيقاً لهدف البحث بتسليط الضوء على نماذج مختاره من أعماله التراجيدية التي تقع عليها الا حالة -فأن تركيز الضوء على منجزات الافراد كافة في حد ذاته للكشف عن طبيعة الاشخاص، وبلورة صورة متكاملة عن مواقفهم الذاتية.

الواقع الاجتماعي والفكري لعصر يوربيدس

لعل تعارض المفاهيم الايديولوجية[٤] للشعب الاثيني في اطار البيئة الاجتماعية ناتج عن تفاوت مدركاته الثقافية للأشياء، التي على اساسها تنظيم هذا التكوين في ثلاثة هي - المتنورون، السفسطائيون، المعتدلون، تداخلت في طبقاته الاجتماعية التي حددها يوربيدس نفسه في مسرحيته "المستجيرات" على لسان (تيزيه) قوله:

"المواطنون ثلاث طبقات: طبقة لاغنياء وهؤلاء لاخير فيهم لأمتهم، فليست لهم همة لغير التكاثر في الاموال والثمرات، وطبقة المعدمين الذين لايملكون القوت الضروري وهولاء خطيرون. يحسدون وينقمون ويولون سهام شرورهم الى من يملك شيئاً ينساقون لخطابة اشرار الزعماء. والطبقة الثالثة للمجتمع هي الطبقة الوسطى وهذه هي حارس الامة"[٥].

ان البنية الثقافية للمجتمع الاغريقي والتي تمثلت كما اشرنا بثلاث فئات سببت نوعاً من الخلخلة الفكرية او مايشبه الفجوة الثقافية في البنية الاجتماعية. وخلقت نوعاً من الصراع الثقافي في المجتمع القبلي التقليدي المحافظ وباعدت بين مواقفها الفكرية، وتباينها ازاء الاشياء المحيطة، وتلك التي لايمكن ادراكها عن طريق الحواس كالعقيدة الدينية.

المتنورون "اصحاب الاستنارة"

وتضم هذه الفئة الفلاسفة -علماء اللغة والرياضيات والطبيعة والفلك أمثال- ارخيلاؤوس، واناكسورجاراس، وبروتوجاراس[٦]، وسقراط.

أشهر معاصري يوربيدس واقواهم شخصية[٧] الذي ذكر عنه انه نادراً مايذهب إلى المسرح لكنه كان حريصاً عى حضور مسرحيات يوربيدس وهو ماليس ناتجاً" عن صلة شخصية بالشاعر . فقد كان مستعداً لأن يبذل اقصى جهد لمشاهدة مسرحيات يوربيدس ولو ادى ذلك الى قطع الطريق من اثينا الى ميناء بيرايوس سيراً على الاقدام[٨].

السفسطائيون:

وهؤلاء يشكلون الفئة الثانية ومنهم الخطباء[٩] وهم وفرة في القرن الخامس ق . م وعلى رأسهم الفيلسوف بروتوجاراس (٤٨٣-٤١٤ ق . م) الذي تعزى اليه فكرة ان "الانسان هو معيار لكل ما حوله من الاشياء"[١٠] التي غيرت المقاييس الوضعية السلفية ، فأثيرت حولها العديد من التساؤلات حول عالم الوجود . والميل الى تفسير الاشياء على أساس مادي والشك في صحة الموروث التقليدي . وعلى أساس طبيعة نهجهم الرافض لما هو تقليدي في اعتمادهم المنطق التحليلي والجدل في تقصيهم للحقيقة والشك بما هو موروث يلتقون مع اصحاب الاستنارة في عملية فهمهم للواقع .

المعتدلون (العاديون):

تشكل هذه الفئة الغالبية العظمى من البنية الاجتماعية الأثينية وهم الناس العاديون المتمسكون بالعادات والتقاليد السلفية المتوارثة ويرون أن كل ماهو غير مألوف خارج على سيادة العقيدة الدينية ويقتضي الوقوف ضده

ومحاربته تجسيداً لحكمة الاثينيين القدماء القائلة بأن لاحول ولاقوة للإنسان الا بما تمنحه له الآلهه من عون. وعلى أساس هذا الوضع الفكري القائم على تنافر الرؤى، وتعارضها اختلفت المفاهيم بين فئات المجتمع هذه، حيث يمكن تلمس شيء من التعارض الايدولوجي بين الفئة الأولى والثانية من طرق ايمانها وعملها على نصرة ماهو جديد ومرتكز على أسس علمية وبين الفئة الاخيرة بمواقفها المتزمتة في دفاعها عن الموروث التقليدي السائد من طرف ثان بدوره خلق نوعاً من الصراع الفكري ووفرته في مرحلة ليست بالطويلة سارعت في تغيير الرؤى الفكرية في البيئة الاجتماعية للعصر، الامر الذي قام حوله نوع من التعارض بين المسلمات التقليدية المحفاظة والنظرة العلمية الجديدة للأشياء. جسد حقيقة التناقض بين سذاجة الوضع الديني لدى الانسان العادي وسمو الفكر الجديد وهو مايذكرنا بحادثة سقراط[١١]. وقد زادت من حدة هذه الصراع طبيعة النظام الديمقراطي الذي ساد اثينا في ضوء قانون مشرعها (صولون)، ولم يسلم من شرور الفئة المتشددة، الحاكم الاثيني الديمقراطي نفسه، حيث تعرض (بيريكليس) نفسه لهجمات عنيفه من قبل الفئات المحافظة، والمعارضة لأفكار أستاذه، كما رفعت دعوى ضد اناكسوغوراس وبروتوجراس وكان من بين اسس الدعوى اصدار قانون جديد يمنع بموجبه الفلاسفة من الانحراف عن دين الدولة الرسمي، وذهب ضحية هذا القانون سقراط في وقت لاحق[١٢].

حتى أخذت المثالية القديمة في منتصف القرن الخامس ق.م تذوب شيئاً فشيئاً حيث لم يعد تجد لها صدى بين الاوساط المتعلمة من الشباب. وأخذ الشك يدب عند المواطن الاثيني بعدم جدوى تلك الآلهة المتخيلة ثم الجدل حول حقيقة وجودها على أثر الافكار الجديدة وانتشارها بمقاييسها

الجديدة مما ترتب عليه تغير في المواقف السائدة فيما بعد فقد (اخذت العناية تنصرف عنها بسرعة الى التفكير العلمي المؤدي الى النجاح)[١٣] .

وعلى الرغم من الشكل المثالي للمجتمع الاغريقي وتركيبته الديمقراطية هذه الا انه ظل سلبياً في نظرته للمرأة ولم يسمح لها أو يمنحها ابسط حقوقها الانسانية، حيث عاشت المرأة الاثينية في القرن الخامس والرابع (ق . م) حياة منعزلة ليس لها حق ممارسة الحياة العامة وظلت سجينة البيت (لاتخرج الانادراً، غير متعلمة في الغالب تحتل منزلة ادنى من الرجل[١٤]. كما وصف ليسياس في قاموسة في القرن الثالث الميلادي طبيعة واقعها بقوله: "كل ماكان مسموحاً للزوجة هو العمل البيتي بصحبة العبيد، والاخلاص لزوج كان يقضي معظم وقته بعيداً عن البيت حراً في معاشرة نساء أخريات"[١٥]. حتى وصلت حالة تردي وضعها الاجتماعي بأنه أصبح (من الخير للمرأة أن لايكون لها أي شخصية)[١٦]. وقد لخص يوربيدس هذه العلاقة فبينها على لسان ماكاريه في مسرحية المستجيرات قولها: . . . لاتحسبوا خروجي جرأة مني. فهذه اول مرة أخرج لأسأل عن هذا الامر لان زينة المرأة وجمالها في الصمت والعقل وان تكون راضية في بيتها[١٧].

يوربيدس -الرجل والشعراء الكوميديون في عصره

اختلفت اراء الباحثين حول العالم الذي ولد فيه يوربيدس فقد ذكر الاراديس نيكول، عام ٤٨٠ ق . م[١٨]، تاريخ مولد يوربيدس مقرناً به موقعه سلاميس البحرية التي دارت بين الاغريق والفرس. فيما حدد "جلبرت موادي" ولادته بأواخر عام ٤٨٤ ق . م[١٩]- استناداً الى حجر قديم "نقش

فاروس " المكتشف في اواخر القرن السابع عشر والذي يعود تاريخ تدوينه الى عام ٢٤٦ ق . م ونحن نميل الى الاخذ به لقربه من الفترة التي عاش فيها شاعرنا يوربيدس ومن المصادر الموثقة . ولد يوربيدس -ثالث شعراء التراجيديا العظام بعد اسخيلوس وسفوكليس في قرية " جيلا " الاتيكيه الساحلية لابوين " خيدس ، وكليتو " وهما من اسرة ثرية ، لها مكانتها الاجتماعية ولهذا استطاع -كما يقال عنه ، الاشتراك في طفولته برقص للاله " ابولو " التي كانت مقتصرة على أبناء الاسر النبيلة وفي هذا مايدحض رأي الشاعر الكوميدي " ارستوفانيس " الذي ادعى بأن امة كانت " بائعة خضار " وابوه كان (بائعاً متجولاً) لانها تتناقض مع الحقائق التاريخية عنه ، فقد كان سفوكليس هو الاخر يوصف بأنه " ابن حداد " لمجرد ان ابوه كان يملك مجموعة من العبيد يستخدمهم في هذه المهمة . يعد شعراء الكوميديا الاغريقية ألد خصوم الشاعر يوربيدس وفي مقدمتهم ارستوفانيس الذي افرد مواضيع مسرحية كاملة اتخذت من الشاعر يوربيدس مجالاً للتذمر والسخرية -أهل اخاناري ، الضفادع ، النساء في عيد التسموفوريا- ووصف يوبيدس " بعد والمرأة " و " كاره النساء " سواء بقصد تأليب الرأي العام ضده لامر ما بينهما لم تصلنا تفصيلاته وربما لشهرته التي ذيع صيتها . لذلك اخذت تفاسير اعماله فيما بعد تقوم على أساس ما اظهرت كوميديا ارستو فانيس حوله سيما كوميديا (النساء في عيد التسموفوريا) .

وبعضهم يردها الى القصة التقليدية التي حيكت حول علاقته الزوجية والتي زعمت فشل علاقته مع زوجته اثر اكتشافه لخيانة زوجته الاولى " ميليتو " مع خادمه " كفيسفون " ولكن الدلائل تشير الى مايخالف ذلك الزعم فقدذكر ان كفيسفون هذا ظل ملازما له حتى آخر ايامه في عزلته الجبلية

التي اتخذ منه سكناً له في شيخوخته حيث عاش يوربيدس سنواته الاخيرة في صحبة عدد قليل من الاصدقاء كان فيسيولوخوس صديقاً حميماً وفيسيولوخوس هذا ايضاً كان والد زوجته او احد اقاربها، وكفيسفون - خادمه او سكرتيره- كان صديقاً له أيضاً"[٢٠]. قبل هجرته عن اثينا إلى مقدونيا بدعوة من حاكمها "ارخيلاؤس" حيث توفي بعد أن مكث فيها زهاء ثمانية عشر شهراً. لم يدع ارستوفانيس شارده أو واردة عن يوربيدس الا وتناولها بالنقد والسخرية في حق يوربيدس في مسرحياته التي كادت تشير الى يوربيدس بشكل مباشر او غير مباشر فلو كان ماقيل عنه صحيحاً لما ترك ارستوفانيس وغيره من كتاب الكوميديا الاخرين هذه الناحية ولكانوا اتخذوا منها مجالاً لسخرياتهم لما يحققه لهم ذكره من رصيد شعبي بما توفره لهم من مادة لشخصية اجتماعية بارزة. ولهذا يمكن القول ان الدافع الشخصي لكره يوربيدس المفترض للنساء قد انتفى وان ماقيل حول منبته لايعدو وان يكون اكثر من افتراء على شخصية ابتدعها شعراء الكوميديا وفي مقدمتهم ارستو فانيس الذي لم تسلم في موضوعات شخصيات زمانه المعروفة كسقراط او حاكم اثينا -كليون- وعلى اية حال ان البحث عن اسباب تلك الضغينة واسباب تلك التهم هي ليست مجال دراستنا الا بالقدر الذي يمكن تصنيفه من معلومات تحقق لنا الهدف من الدراسة. ولكن يمكن ان نجملها بالقول- انها اكدت صفة التجديد عنده في الشك بكل ماهو غير خاضع لمنطق العقل، وهو يكفي لأن يتخذ من عزيمه أرستو فانيس موقفاً سلبياً بما عرف عنه -الاخير من ميل وتزمت لمفاهيم المدنية الاولى. كما يمكن ان يحسب موقفه من يوربيدس نوعاً من الاعجاب الممزوج بالجسد بشعر يوربيدس الذي حفل بجمال البلاغة التي تسمو برسم الشخوص المسرحية

مهماً جاءت به مسرحية الضفادع في وصف دقيق للغة يوربيدس التي حاول ارستو فانيس أن يصفها بالرنانه ويدعم رأينا حول اعجابه بيوربيدس كثرة حفظه لأشعاره التي حفلت بها تلك الكوميديات -فضلاً عن موقف أرستوفانيس الذي يخفي في حقيقته نوعاً من الاعجاب بشعر يوربيدس الدرامي عبر احد شعراء الكوميديا الشباب عن حبه له للحد الذي قال عنه " فيلمون . - "لو كنت متأكداً من للموتى شعوراً لشنقت نفسي حتى أرى يوربيدس" (٢١).

وتظل طبيعة العلاقة التي تحدد موقف يوربيدس الشاعر من المرأة في عصره غامضة فإن كان غير حاقده او كاره لها لسبب شخصي فما هي الدوافع التي جعلت من مواطنيه ان يتخذون منه مواقفهم السلبية ولاسيما المرأة الاثنية؟ ماهو الدافع الذي جعله يصور شخصياته النسوية بالصورة التي هي عليها؟

يوربيدس وافكاره الاخلاقية

قبل تحليل موقف يوربيدس الفكري وموقفه من المرأة في عصره وهو موقف نظري، لابد من اعطاء صورة عن طبيعة أعماله الدرامية اولاً وميادين نشاطه التراجيدي ثانياً كي نستطيع الدلالة على طبيعة موقفه الفكري والاخلاقي. بدأ يوربيدس الكتابة للمسرح كما تشير اغلب الدراسات في الثامنة عشر من عمره لكنه لم يقبل من قبل عام (٤٥٥ ق . م) وهو في سن الثلاثين تقريباً حيث عرضت له مسرحية "بنات بلياس" . واستمر يكتب للمسرح حتى وفاته عام (٤٠٦ ق . م) على مدى ستين عاماً نظم خلالها اثنين

وتسعين مسرحية بين مأساة وفاجعه ساتيرية كما يذكر (سويداس)[٢٢] في قاموسه اقدمها "بنات بلياس" وآخرها "الباخوسيات" ولم يصل من هذا العدد غير تسعة عشرة مسرحية[٢٣]. ناقش خلالها ثلاث نواحي رئيسية هي- المرأة، الدين والدعوة للسلام. جسدت فكرة ليكشف حقيقة موقفه ازائها بما وجده من تدهور في المجتمع الاثيني.

وعلى الرغم من شهرته الواسعة لم يفز بالجائزة الاولى سوى خمس مرات فقط اربع منها في اثناء حياته والاخيرة بعد موته. ويرجع سبب فشله في الحصول على جوائز او الى اسباب بعضها مجهول واسباب اخرى يمكن التخمين بها وهو قوة منافسية واشهرهم سفوكليس الذي كان حضوره متميزاً في المسرح الاغريقي آنذاك. اما فشله عام ٤٣١ ق.م عندما جاء ترتيبه الثالث في الرباعية التي قدمها وكان ضمنها رائعته "ميديا" فمن العسير ايجاد مبرر له. ان المتتبع لاعمال يوربيدس التراجيديه يجده متطرفاً في موقفه ازاء المرأة من الضد الى ضده، فهناك مسرحيات تكاد تشير الى موقفه غير المحب لها فما تثيره شخصياتها النسائية من انتقام لكنها ظلت في منأى عن الاتهام بالغدر والخيانة بما اتصفن به من توازن اخلاقي حتى اللائي سفكن دماء اولئك -فما الذي يمكن ان يقال عن شخصية -الكيسيتس التي يجد فيها بعض النقاد مايعلي شأن المرأة وافيجينيا الرقيقه، وهيكوبا واندروماخي حتى كلتيمنترا، وميديا ايضاً. ترى ماهو سر تصويره لهن اذن؟!

لانريد ان نجزم بحقيقة موقفه او طبيعة تجاه المرأة قبل أن نتبين طبيعة بطلانه تحليلاً واقعياً، ولكن يمكن ان نلقي ضوءاً من ذلك فيما وجدنا به

طبيعة الشاعر وتأملاته لوضع المجتمع الاثيني السائد والذي ترجمه احساسه نحو الواقع في اتخاذ تلك النماذج الاسطورية معادلاً موضوعياً لمثيلاته في المجتمع الامر الذي له دلالته والتي تشير الى شغفه بتصوير العواطف البشرية تصويراً واقعياً له تفوقاً على شعراء عصره التراجيدين وتحليله لسلوكياتهن البشرية توكيداً لحقيقة فهمه التفصيلية لنوازع المرأة الذاتية على مستوى الواقع. حيث لم تعد المرأة في ادبه اسيرة فكر الشاعر بل اصبحت تخطط وترسم الاحداث. معطياً لها كياناً وارادة فاعلة (ميديا) مثلاً، اعربت تلك الاحداث عن عمق فهمه لاسرارها وتفصيلات حياتها.

بولوميستور، وكل من تكلم عن النساء بسوء قبل الان، او يتكلم عنهن الان او سيتكلم فيما بعد. فأنا اختصر كل هذا في كلمة واحدة فأقول: لم ينشيء البحر مثل هذا الجنس. فمن تحدث اليهن عرفهن اكثر من سواه "[٢٤]. قلنا ان قضايا المرأة الاثينية قد شغلت الحيز الافعل والاعمق من نتاجه التراجيدي فمن اصل تسع عشرة مسرحية الباقية له نجد ثلاث عشر منها تناول فيها موضوعات المرأه، حتى تلك التي لاتحمل اسم بطلتها عنواناً لها "هيبوليتوس" التي تناول فيها موضوعاً لم يسبقه اليه احد في الحب المحرم، حيث تقوم فكرتها على زواج غير متكافيء يؤدي الى انهياره ليكون نموذجاً حقيقياً على مستوى الواقع البيئي لعصره وللانسانية جمعاء. والذي يتحدث موضوعها عن زواج بين امرأة غنية في عنفوان شبابها "فيدرا" ارتبطت مرغمة كما يبدو برجل "يجتذبه الملك" لا تتناسب قدراته بحكم سنه وحيوتها الشابه في محاولة منه لالقاء الضوء على امثالها في الواقع بتجسيده لدوافع بطلتها "فيدرا" الذاتية بما عبرت عن ارادتها الى مايلبي رغبتها البشرية المفتقدة عند زوجها الغائب حتى لو كان محرماً وليشير الى قدرة فنية

في تحليل دوافع السلوك عند المرأة في مثل سنها وظرفها ومشكلتها، وعلى معرفية دقيقة لما يمكن ان تترتب عليه تلك القضية على مستوى الواقع والذي اختتم به مسرحيته بمأساة هيبوليتوس ووقوعه ضحية لتلك لمشكلة . كادت بعض مؤلفاته تشير في هذا الميدان ان تكون دعوة للرجال على نبذ تلك العلاقات وتحرير المرأة في منحها حقوقها الانسانية بما يؤمن لها وللمجتمع الاتزان النفسي والاجتماعي باعتبارها جزءاً من انسانية المجتمع ففي مسرحية " افيجينيا في أوليس " نجده يشير الى ذلك الاستلاب والتدني على لسان افيجينيا قولها :

" . . . ليس من الواجب ان نترك هذا الرجل يواجه كل اليونان ويموت من اجل المرأة . ان رجلاً يرى نور الحياة أفضل من الالاف النساء "[٢٥] . وهو يمكن ان نعده موقفاً اخلاقياً من المرأة -افيجينيا- تجاه الرجل، حيث انها تصبح بهذا الموقف مثلاً اعلى للآخرين . ويجسد موقفه الصريح الى جانب المرأة بما يفضح به الكورس في مسرحية "هيكوبا- ٤٢٥ ق . م) بالاضافة الى ماشمله موضوعها في اثارة الحروب المدمرة والامها بما صورته احداث المسرحية من معاناة النساء .

" الكورس : لاتكن مستهتراً بحال ما فمن اجل فجيعتك الشخصية تضمن في لعنتك هذه كافة جنس النساء . لان كثير منا لايستحق اي لوم "[٢٦] . وفي ميدان السلام والدعوة اليه فقد تناول هذا الجانب في مسرحية (هيكوبا) ذاتها التي صور فيها المآسي التي تخلفها الحرب لتكون في موضوعها معادلاً للمآسي المدمرة التي عاشتها اثينا في حروبها الطويلة مع الأسبرطيين " حرب البلوبوبينز " ورافضاً لاسلوب الحرب في حل ازمات

الشعوب .

هيكوبا : لاتنتزع ابنتي من ذراعي ، ولاتذبحها : يكفي من ماتوا لحد الآن .

لايجب أن يستعمل الاقوياء قوتهم بطغيان ولايظنن من ابتسمت لهم الدنيا انها ستظل تبتسم لهم الى الابد . .[٢٧] .

الكورس : ويل لاطفالنا ، ولابائنا العجائز ! ويل لمملكتنا وسط الرفات واللظى . تتحطم في دمار وكل مجدها اتى عليه الرمح[٢٨] .

وتشترك في مسرحية هيكوبا في موقفه من الحرب والدعوة الى السلام عدة مسرحيات ومنها المستجيرات ، حيث نجده يدعو الى السلام على لسان الرسول في وصفه لكلام قائد احد الجيوش المتصارعه مع خصمه اتقاء شرورهما قوله :

" ايها القائد الذي جئت من اوجوس ، مالك لاتنصرف عن هذه الارض ولاتضر وطنك شيئاً ولاتقضي على بنيه[٢٩] . واخرى غيرها تعبر مواضيعها عن وجهة نظره المعارضة للحرب مثل مسرحية " نساء طرواده – ٤١٥ ق . م) و (هيلين– ٤١٢ ق . م) وفي ميدان الدين فأنه لم يتناول مادة موضوعاتها الاسطورية بهدف عرض المعتقدات الدينية التي اتخذ منها سلفه أسخيلوس مادة ليستعرض بها " القوانين المقدسة " او سفوكليس الذي اكد احترامه لكل صور العبادة في مسرحيات . وانما عمل يوربيدس على توظيف تلك الاساطير بما ينسجم ورؤيته الفكرية لها . عاملاً على تحطيم تلك الطوطمية الشعبية ، لكن ذلك لايعني رفضه للعقيدة الدينية ، ووجد بحكمه العقل في تغليف ابناء شعبه لتلك العقيدة مايسمى لعلاقة الانسان بها ويشوه

معتقداتها بما حاكوه حولها من خرافات قادت الى مفاهيم خاطئة. والا لما سمح له بتقديم اعماله مهما كانت شاعريته وجمالها. فإن اخر اعماله كانت تعالج موضوعاً يمس هذا الميدان "الياخوسيات ٤٠٥ ق.م) التي كتبها في حوالي السبعين من عمره. على أية حال نجد أن التهم التي وجهت اليه في هذا المجال كانت توجه اساساً سند الناحية الاخلاقية وليس العقائدية - فتجسدت معالجاته لتلك المواد الاسطورية اهتمامه بالانسان في ذاته وصراع نزاعاته باعتباره يشكل محور اهتمامه وبخاصة المرأة كأنسان وذلك يسجل له في تطويع المادة الاسطورية للكشف عن مواطن الخلل في بنية المجتمع وهو في حد ذاته موقف اخلاقي نبيل، فالبطولة التي كانت تجد لها مكاناً في أدب اسخيلوس لم تعد عنده تشكل شيئاً والمثالية التي حققت لسفوكليس وجوداً مميزاً لم يعد لها صدى في نظرته المتأمله لما يحيط به من مشكلات. هكذا يبدو يوربيدس في جهده المسرحي ومعالجات لمصادر مادة موضوعاته التراجيدية في اطار بيئتنا الاسطورية المحددة معلماً اخلاقياً في تشخيصه لمجتمعه ولعله في مقدمتها مايخص المرأة الاثينية في عصره، شجعته الروح العلمية التي اخذت تسود اثينا في ذلك الوقت، فقد "احتفظ الشباب ليوربيدس بشعبيه لما وجدوه في اعماله من تجسيد لافكارهم وطموحاتهم وناحية الشيوخ العدامة حيث اتهموه بالتمرد على عادات وتقاليد الاجداد القديمة[٣٠]، وكان مدركاً تماماً لما يمكن ان يشار حول اعماله من تأويلات وتهم ضده ولاسيما من شعراء الكوميديا الذين كانوا يتربصون بمشاهير عصره لاتخاذ مواقفهم الشخصية مادة لموضوعاتهم ومنهم سقراط الذي راح ضحية موقفه العلمي، فقد كان يوربيدس جريئاً في تفكيره لايبالي بالدين ولا بالتقاليد، مقصده الحق واصلاح المجتمع، ومحاربه مفاسده... فكان

لايتحرج من التعرض لكل نقائص البشرية يتناولها بالنقد والتحليل في دراسة سيكولوجية عميقة تكشف عيوب المجتمع وعرض امام المواطنين نقائصهم[٣١]. لم يستطيع يوربيدس فصل ذات المتأمله عن الحياة العامة، فقد آلمه تدهور الوضع الاخلاقي، ومنه مايتعلق بموقف الرجل من المرأة في عصره، وراح ينادي بضرورة منح المرأة ماتستحقه من حقوق تنسجم وطبيعة وجودها الانساني في المجتمع، وان سلبها وتحديدها منها سيؤدي حتماً الى مايقلب اوضاعها ويفسد طبيعتها البشرية، لذلك يمكن عده (اول شاعر مسرحي صور الحياة ومايجري فيها من احداث تصويراً واقعياً"[٣٢]. بصفته كاتباً معنياً بما يدور حوله من مشكلات كجزء من وظيفته التعليمية والاخلاقية. ويبدو أن موقفه هنا من قضايا المرأة كان صعباً في ايصال افكاره الجديدة حول ما وجده من حيف بحقها عكسته أعماله الدرامية وسببت له مشكلات في حياته ومواقف سلبية ضده ويمكن ان نردها الى سببين رئيسيين هما:

الاول: هو ماليس قصوراً في امكانيته الشعرية وانما نصف ثقافة المتلقي في عصره. سواء كان رجلاً أم امرأة، فقد تلقاها العامة منهم كجزء من التشهير بها في كشف أسرارها وهو امر غير مستحب من قبل المرأة حيث ان اقصى ماكانت ترجوه المرأة هو الايرد ذكرها بقدر الامكان بين الرجال[٣٣]، فأن تصويره لهن بهذه الواقعية غير المعهوده سابقاً في الصلابة وحدة الطبع من الممكن أن يجعل من بعضهن كارهات له على أساس ان ذلك مجلبه للعار دون فهم لمقصده.

الثاني: هو مالم يكن يرغب به الرجل الاغريقي في ان تكون للمرأة حقوق،

كي تحصل حبيسه عزلتها التي اراد لها ان تكون هكذا . وبذلك نجد ان يوربيدس حقق تقدماً فكرياً على ابناء عصره المستند الى بعد نظرته ، ورؤيته الفكرية المتأمله .

تراجيديا المرأة- المعالجة الفكرية والاخلاقية

لعل مآسي المرأة ابرز ميادين نشاط يوربيدس التراجيدي الذي اشتمل عليه نتاجه المسرحي ، متخذاً منها مثالاً اعلى للتضحية فعلى الرغم من انه لم يكن اول من تناول في المسرح موضوعات النساء حيث سبقه في ذلك أسخيلوس بتطرقه لمشكلة زواج المرأة بالاكراه في مسرحية -المستجيرات- ٤٩٠ ق . م غير ان يوربيدس او من تناول المرأة في موضوعاً وخروجه على مجتمعه الاثيني بجوانب عديدة شملت نواحي عديدة من شخصيتها وكان "اول من ادخل دراسة شخصية المرأة في المسرحية اليونانية " (٣٤) مزيحاً الستار عن متفرجه لينظر الاشياء على حقيقتها ، محللاً السلوك المرافق للنزعات الفردية التي تخلق الاحساس بالظلم لتصل في بعض الاحيان الى حد الاستياء من فاعلية ، من دون قصد اثارة العاطفة في ذاته ، بل كان شاغله من وراء ذلك استعراض تعاسة اوضاعهن بما تتسم به من اعراض مرافقه لردود افعالهن على المستوى النفسي بهدف الاصلاح الاجتماعي والتفتيش عن الاسباب التي دعت الى افعالها المتطرفه وجعل منها نماذج وصور للشر . وتأسيساً على هذا يمكننا دراسة هذا الجانب في اعماله التي تناولت المرأة موضوعاً . فقد تناولت القانون الاجتماعي من زاوية اخلاقية -حيث ناقش قانون اباحة حق الابناء في اخذ الثأر للأب من الام " اوريست واليكترا " في

مسرحية اليكترا على الرغم من اتفاقه مع اسخيلوس في " حاملات القرابين " وسفوكليس في مسرحية " اليكترا " في عصر القرار - الذي هو "بوحي ابولون " إلا أنه يختلف معهما في الاجراء وهو موقف اخلاقي فحين وجده اسخيلوس " ضرورياً " تحقيقاً لحكمة الاله ، وسفوكليس الذي وجد في الانتقام من القاتلة كليمنسترا (عدلاً) لعدم صونها الحرمات وهم يجدان اسخيلوس وسفوكليس - اي مبرر للندم عليهما .

ان يوربيدس يرى فيه عملاً خاطئاً بحق من منحتهم الحياة وليس له مايبرره على المستوى الاخلاقي ، فلم يحاول الخروج على النهاية المفجعة ، كما جاءت في الاسطورة او يستبدلها لكنه حاول ابراز ذلك الخطأ من خلال ما عبرت موقفهما - اوريست ، واليكترا - لحظة خروجهما بعد تنفيذ تلك الفعله وهي حالة مهينة ، مضافاً إليه عدم الترحيب الجوقه بهما كما في مسرحيتي اسخيلوس وسفوكليس اللذين التمسا لها العذر في ذلك . ان معالجة يوربيدس قضية الانتقام هذه كما وجدنا ، انما هو دلالة صريحة تشير الى طبيعة موقفه الاخلاقي ازاء طبيعة القانون الاجتماعي في اباحة حق ثأر الابن لابيه من امه[٣٥] . انه هنا يريد القول ان لابد من ايقاع العقوبة بالقاتل فليكن ، ولكن على يد اجنبيه ، وليس على ايد الابناء انفسهم مقرراً عدم حكمه ذلك القرار على لسان الاله الديوسكوري قولها :

. . . . لقد نالت جزاءها العادل ، ولكن فعلتك ليست صائبه . . . فالوحي الذي تنبأ له به ليس دليلاً كبيراً على حكمته " [٣٦] . وهكذا وبهذه الصورة نجد موقف يوربيدس الرافض لاشكال القانون الاجتماعي الذي لايرعى حرمة صلة الرحم وهو بطبيعته موقف اخلاقي من الفرد ومجتمعة .

المراة المضحية

تعد التضحية من قبل بطلاته احد الجوانب التي شملتها دراسته لها في عصره، ووجد فيه تجسيداً للمثل النبيله فقد كشفت "الكيستيس" هذه الدلالة باقتنائها زوجها الاناني بعد ان رفض التضحية بدلاً عن اقرب الناس اليه "والديه" لتصبح مثلاً اعلي للمرأة المضحية وهذه افجينيا الفتاة الرقيقة، هي أيضاً تضحي بحياتها من اجل شرف وطنها قولها: (اماه! تأملي الافكار التي راودت ذهني -ان وطني العظيم بأكمله يتطلع الي، فسيعتمد عليّ مرور السفن عبر البحر، وتدمير الفريجيين، وعلي ان احمي نساء بني وطني من اية محاولة من محاولات البرابرة. فلم يعد في استطاعتهم بعد الان خطف سيد من (بلاد اليونان)[٣٧]. ان استثناء المرأة لهذا الشرف يعد تعبيراً عن وجهة نظره الاخلاقية تجاه المرأة في تعلية شأنها بعد ان وجدها تستحق هذا الشرف دون الرجل.

المراة المهانة والمحبطة

مع مايمكن ان يثار حول موضوع ميديا، وانتقامها من مشكلات فلسفية ونفسيه متباينة الا اننا لانستطيع الوقوف ضدها بسبب منطقية ردود افعالها (ميديا الشخصية) والتي اشارت الى وعي الكاتب الى تفاصيل حياتيه لشخصية المرأة، في تجسيده لمعاناة المرأة الاثينية في ظل قانون اجتماعي مجحف لحقوقها الانسانية، وما تشعر به من تفرقه فسيولوجية فرضت عزلتها

لتظل على هامش الحياة العامة، وبهذا تصبح هذه المسرحية احد الدراسات التشخيصية لواقع المرأة المتدني، بما اشارت له من عقلانية محلله لمنابع السلوك وارجاع دوافع الفعل الى عوامله النفسية واحياناً جنسية ادت الى تكاملية الشخصية، في تركيزه على منطق الفعل دارمياً على سواه بهدف تشخيص تلك العلل التي افردتها فلم تستطيع سلبية الموقف الشعبي منه على ثنية عن عزمه او زعزعة موقفه المنحاز لصفها، فيما كشفت عنه اعماله من موقف اخلاقي عبرت عنه معالجاته لاوضاعها الاجتماعية المتدنية بما ساقه على لسان ميديا قولها :

انا معشر النساء اتعس الكائنات الحية طراً. فأن علينا اولاً ان نشتري زوجاً بثمن باهظ لتنصيبه سيداً على اجسادنا . . . ولنعرف كيف نحسن معاملة الرجل الذي يشاركنا الفراش فإذا افلح في تحقيق هذه الرسالة وقاسمنا السيد العيش في رض دون ان ينوء تحت ازدراء عبء ثقيل فإن السعادة عندئذ تغمر حياتنا . . والا فخير لنا ان نموت لان الزوج اذا سئم الحياة مع أهل منزله، فر خارج الدار ليغسل قلبه من الأسى . . .)[٣٨].

وفيدرا التي كانت سبباً في موت هيبولتيوس هي ايضاً لايدع لنا فرصه ادانتها فيما عبرت عنه سلوكياً. قلنا بالرغم مما يمكن ان تثيره ميديا، وانفعالاتها وموضوع تضحيتها من مشاكل فلسفية متباينة على مستوى الواقع او مايمكن ان تثيره من سخط على الشاعر لتماديه في كشف اسرار المرأة والذي وجدت فيه فضحاً لهن على مرأى ومسمع من الرجال، الا ان المتفرج لايكمن الحقد على ذلك المثال بما اشتملت عليه من نوازع للشر برزت لاجله قرار ياسون "الرجل" في الزواج من اخرى طمعاً في الجاه والمال، متجاهلاً

تضحيتها لاجله بوطنه وناسها وانجابها له مما لايسرع له ذلك القرار الجائر. (لو اني كنت عاقراً لاغتفرت لك هيامك)[٣٩]. وقد شخص يوربيدس نتائج استلاب المرأة حقوقها ومايمكن ان يترتب عليه مواقفها الذاتية في انقلاب ميديا (الزوجة) على ياسون (الرجل) فقد انقلب ذلك الحب الى كره وإنتقام محققاً المعادل الموضوعي لهذه الشخصية في مثل موقفها هذا على مستوى الواقع البيئي للمرأة الاثينية في عصره ليشير الى مايمكن أن تكشفه الطبيعة الأنسانية السوية في مثل وضعها بعد احساسها بالمهانه والاحباط بعد التضحية السخية والعطاء للزوج.

(ميديا: ماذا فعلت..؟ اتراني جعلتك زوجي ثم خنتك وهجرتك). وافسح رسمه لطبيعة ميديا عن معرفته لنتائج الفشل والاحباط على مستوى الشعور البشري عند المرأة، وعن دراية لمثل قرار ياسون "الرجل"[٤٠] ووقفه على ميديا "المرأة" وسلوكها بعد شعورها بالفشل في المحافظة على فراش الزوجية. فإنها لابد ان تكشف عن نوازع تدميرية لكل كائن له سطوتها حتى لو طال ذلك التدمير كيانها جزاء وعقاباً لياسون "الزوج" بما في ذلك قتل اولادهما- وهو مالم يرد في الاسطورة التي لاتنسب لها قتل الطفلين حيث ان عدم الاستقرار النفسي وعدم وجود ضمانات لابد ان يقود الى ماهو اقدح وابشع.

كما استنبط ايضاً ردود افعال المرأة في مجال تحليلية لسلوك ميديا، والذي ترجنه الى دوافع خلقت حالة من التعارض في ترددها بين ميديا الام وميديا الزوجة المهانة والمحبطة في حبها... فهي اذا ادركت انها قد اهينت في فراش الزوجية فلن تجد اقوى من روحها تعطشاً للدماء"[٤١].

وفي مسرحية هيكوبا يؤكد على طبيعة السلوك البشري ووحدته في هذا المجال وانتقامها قولها: "(اعمى يخطو على غير هدى، بقدمين متعثرتين عمياوين، وترين طفليه جثتين، بعد ان قتلهما" [٤٢]. ويفسر اتفاق هيكوبا وميديا في اجراءهما الانتقامي معرفته لمنابع السلوك الانساني ودوافعه في مجال الشعور بالظلم الذي يؤدي الى ظلم اكثر بشاعة من الظلم الاصلي على الرغم من اختلاف التركيبه البشرية لكل منهما. كما يشير الى ادراكه لردود افعال المرأة السرية التي تكون واحدة مهما اختلفت الازمنة والامكنة. لاتغالي بالقول ان يوربيدس وانشغاله بقاضايا المرأة ومشكلاتها الاجتماعية بالطريقة التي وجدنا فيها نتاجه الدرامي، انما هو مؤشر وعي متقدم على عقلية عصره بتحرره من الافكار التقليدية التي حكمت المدينة الاولى، فلم يظهر من مؤلفاته ماسجلته اعمال اسخيلوس التراجيدية من تبجيل لتلك الالهة، او ماعبرت عنه تأملات سفوكليس - وفي المشكلة الالهية- التي اشاعت روح التقوى والاستسلام للعذر. على الرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تفصله عن خالق التراجيديا -اسخيلوس- ٥٢٥ ق.م والى حد ما عن سوفوكليس -٤٩٦ ق.م فهو يبدو نتاج جيل وظروف اجتماعية مختلفة عن عصره. في الوقت الذي تعامل فيه اسخيلوس. وسفوكليس مع عالم البطولة والمثل تجده قد عمل على كشف حقائق ومعضلات اجتماعية معاشة بإطار مأساوي تجلت فيها قدرته الفنية بأحالته المادة الاسطورية التي تناولها زميلاه الى واقع حقيقي فيما اثارته من مناقشات هامة على المستوى الاخلاقي والاجتماعي بما عبرت عنه تصرفات بطلاته من افرازات لواقع مادي. وعليه يمكن ان نخلص الى مايأتي من استنتاجات[٤٣]:

أولاً: اكدت نتاجه الدرامي قائم على عدم انفصاله عن مفردات الواقع البيئى

وتأثيره بقضايا مجتمعه . رغم عدم ارتباط مادة موضوعاته الدرامية بأحداث عصره ووقائعه الحياتية .

ثانياً: عبرت طبيعة اعماله عن تحامله على الاوضاع الاجتماعية السائدة التي استلبت حقوق المرأة، وعن موقف انساني حددته عوامل فكرية متقدمة لم تفصح عن حب او كره للمرأة بقدر ماعبرت عن حالة التحدي من جانب بطلاته بما وجده منسجماً في ردود افعالها تجاه قسرها الاجتماعي، من غير ان يخرجه ذلك عن حدود اللياقة والموضوعية .

ثالثاً: اكدت تراجيدياته عن وعي فكري لتركيبه النفس البشرية التي تتمثل فيها المرأة، رغم اختلاف الامكنة والازمنة او المواقع الاجتماعية لكل منهن —وفي دوافع سلوكهن التي استطاع ان يجعل منها نوعاً من الشكوى بما افصحت عنه تساؤلاتهم وسبب تعاستهن الاجتماعية .

رابعاً: ان سلبية الموقف الشعبي جاء نتيجة عدم وعي مواطنيه لافكاره المستنيرة وادراكهم لمقاصده الاخلاقية التي عبرت عنها نماذجه الدرامية .

خامساً: ان رسمه وتعميقه لملامح بطلاته امثال الكيستيس، واندروماخي، وهيكوبا وحتى ميديا لايظهر كرهه بل استئثار لهن .

سادساً: وجد في المرأة دون الرجل مثلاً أعلى في التضحية والعطاء، افيجينيا، الكيستيس، ميديا .

سابعاً: رفضه لمفهوم القضاء والقدر، فبعض مسرحياته تميل الى تغيير في

موقف البطل فلم يعد البطل يوضع في الحدث انما هو الذي يرسم ويخطط له -ميديا .

المصادر

(١) نقصد بالحاسة التاريخية المعرفة التفصيلية الدقيقة لفكر البلد وثقافته وضميره.

(٢) نقصد باشكالية الواقع طبيعة المسار الاجتماعي - اعرافاً وسلوكيات اجتماعية متحققة على مستوى الواقع.

(٣) نقصد بالعلة الغائية- النتيجة المستهدفة التي يرمي اليها الشاعر المسرحي وراء عملية تشكيلية لمادته الدرامية.

(٤) هي ناتج عملية تكوين نسق فكري عام يفسر الطبيعة والمجتمع والفرد، المعبر عن المصالح الحيوية بفئة اجتماعية معينة.

(٥) يوربيدس، المستجيرات، ترجمة د. علي حافظ (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦، ص ١٧٠.

(٦) هو أحد معلمي يوربيدس في اللغة والفلسفة. واناكسو جاراس وديو جينس الابولوني وللاستزادة ينظر:

- جلبرت موري، يوربيدس وعصره، ترجمة عبد المعطي الشعرواي، (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت)، ص ٣٧.

(٧) يوربيدس، إفجينيا في أوليس، ترجمة حلمي عبد الواحد خضره، تقديم د. محمد سليم سالم (معبر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦)، ص ٨.

(٨) جلبرت موري، المصدر نفسه، ص ١٧-١٨.

(٩) – للاستزادة ينظر: د. جعفر آل ياسين، فلاسفة يونانيون ط٢ (بغداد: مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع (٩٨٥) ص ١٠٥، ص ١١٩.

(١٠) علي نور، ارستو فانيس عصره وعمله المسرحي (مصر: دار المعارف بمصر، ١٩٦٥)، ص ٦٥.

(١١) قضية سقراط في نيسان ٣٩٩ ق.م للاستزادة ينظر:
– جعفر ال ياسين، المصدر نفسه، ص ١٢٣، ص ١٣٥.

(١٢) د. فائق الحكيم، تأريخ المسرح (بغداد– جامعة بغداد، ١٩٧٩) ص ١٣٧.

(١٣) الارادیس نیکول، المسرحية العالمية، ج١، ترجمة عثمان نويه (الجمهورية العربية المتحدة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، د.ت، ص٨.

(١٤) حسين الشيخ (دراسة في الفكر الاجتماعي في اثينا)، عالم الفكر (الكويت)، المجلد الثالث عشر العدد الاول– ابريل ١٩٨٢، ص ١٢٧.

(١٥) د. فائق الحكيم، المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

(١٦) جلبرت مري، المصدر نفسه، ص٢٠

(١٧) يوربيدس، المستجيرات، ص ٢٩٩

(١٨) الارادیس نیکول، المصدر نفسه، ص ٧٩.

(١٩) جلبرت موري، المصدر نفسه، ص٢٠.

(٢٠) جلبرت موري، المصدر نفسه، ص ١٧.

(٢١) حسين الشيخ، المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٢٢) سويداس – عاش في القرن العاشر الميلادي، واستخدم السيرة حين كتبها المؤرخ الاغريقي فيلوخورس في القرن الثالث ق.م الذي عرف عنه (الاخير) دقته في تحقيق التواريخ تاركاً رسالة في حياة يوربيدس وأعماله للاستزادة ينظر:

- يوربيدس، إفيجينيا في اوليس، ص٤.
- جلبرت موري، المصدر نفسه، ص١٠، ص ١٣.

(٢٣) يوربيدس، هيكوبا، ترجمة امين سلامة، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٦) ص٢٠٠.

(٢٤) المسرحيات- الكستيس- حوالي ٤٣٨ ق.م، ميديا ٤٣١ ق.م، هيبولتيوس ٤٢٨ ق.م، اندروماخي- ٤٣٠-٤٢٤ ق.م، هيوكبا ٤٢٥ ق.م المستجيرات ٤١٨ ق.م، الطرواديات -٤١٥ ق.م، اليكترا -٤١٣ ق.م، افيجينيا في تاوريس و -٤١٤ ق.م، هيلين ٤١٢ ق.م، الفينقيات ٤١١-٤٠٩ ق.م، الباخوسيات حوالي ٤٠٦ ق.م، افيجينيا في اوليس ٤٠٥ ق.م.

(٢٥) يوربيدس، افجينيا في أوليس، ص ٩٠٩.

(٢٦) يوربيدس، هيكوبا، ص٢٠٠.

(٢٧) المصدر نفسه، ص١٥١.

(٢٨) المصدر نفسه ص ١٦١.

(٢٩) يوربيدس، المستجيرات، ص ٢٤١.

(٣٠) د. فائق الحكيم، المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

(٣١) د. ابراهيم سكر، الدراما الاغريقية (القاهرة: دار الكاتب العرب للطباعة والنشر، د.ت) ص ٧٥.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٣٣) جلبرت موري، المصدر نفسه، ص٢٠.

(٣٤) جلبرت موري، المصدر نفسه، ص١٤.

(٣٥) للاستزادة ينظر: جلبرت موري، المصدر نفسه، ص١١٠.

(٣٦) يوربيدس، اليكترا، ترجمة وتقديم اسماعيل النبهاوي، (الكويت، وزارة الاعلام، ١٩٧٤) ص ٧٩، ص ٨٠.

(٣٧) يوربيدس، افجينيا في اوليس، ص ٩٨، ص٩٩.

(٣٨) يوربيدس، ميديا، ترجمة كمال ممدوح حمدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) ص١٩.

(٣٩) المصدر نفسه، ص٣٥.

(٤٠) المصدر نفسه، ص٤١.

(٤١) يوربيدس، ميديا، ص٢١.

(٤٢) يوربيدس، هيكوبا، ص١٩٣.

(٤٣) من الطريف أن نجد يوربيدس قد سبق علم النفس الحديث في اكتشافه لحقيقة منابع السلوك العدواني لدى الشخصية المحيطة فقد وجدنا ما يشير الى ذلك في دراسة الشخصية في علم النفس ما نصه (ان الاحباط يزيدون من احتمالات السلوك العدواني)، للاستزادة انظر: ليلى الشماع، الشخصية، بغداد: معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٨١)، ص ٢٣١ وما بعدها.

البناء التركيبي لشخصية ماكبث في ضوء المفاهيم النفسية

مقدمة:

اخذت الشخصية الدرامية في الدراسات الادبية والنقدية المتخصصة منذ ارسطو وحتى الان اهتماماً كبيراً بوصفها واحدة من أهم القيم الدراماتيكية اذ يقع عليها عبء تصوير الحدث الدرامي، فقد ورد ذكرها لأول مرة في حديث أرسطو عن التراجيديا الاغريقية، وتقسيمه لها واعطاها المرتبة الثانية بعد الحبكة ثم في حديثة عن الفعل الدرامي بوصفه يقوم على الفعل في حدود النص الدرامي ومعنى هذا انها اشبه ماتكون بالوسيلة او الاداة الحاملة للقصة او الموضوع، ولعل اعطاءه الاهمية الاولى للقصة دون الشخصية عائد الى كون تلك الشخصيات اسطورية في الغالب كالآلهة، وانصاف الالهة والابطال، والملوك والتي لم تكن لها ما تتميز به ذاتياً. ولم تؤشر الى سمات فردية محددة لذلك. لم يتحدث عنها وعن سماتها، واكتفى بأن يتحدث عما اسماه بالاخلاق[1]. وبالرغم من ذلك فإن تفسير ارسطو لهذه الحقيقة التي وجدها في اعلاء اهمية الموضوع على الشخصية لايمكن التسليم به وتطبيقه على المدارس المسرحية التي اعقبت الدراما الاغريقية وبخاصة الحديثة والمعاصرة في تبنيها مفاهيم جديدة مرتبطة بنوازع الشخصية. ومنها من اعتمدت المعلومة النفسية وتفاسيرها الكائن البشرية بوصفه مجموعة من الخواص التي تتحكم في سلوكياته، وهي ايضاً القوى الوحيدة المتحركة في الصراع او المحركة له واصبحت مهمة الكاتب المسرحي تقوم على كيفية تجسيد السلوك البشري الذي اخذت به المذاهب المسرحية في تركيزها على قضايا الانسان ومشكلاته. وبخاصة انسان الطبقة المتوسطة في عصر النهضة، ومابعدها في ضوء الدوافع والرغبات الذاتية لذلك اصبح " المؤلف المسرحي . . . بحسب مايعرف من طبائع الناس المختلفة وبحسب

ردود افعالهم النفسية والايديولوجية[٢].

اخذت اهمية هذا العنصر الدراماتيكي في مجال النص المسرحي تعلو على سواه من العناصر الاخرى في حدود النص، وحيزاً كبيراً من اهتمام الكاتب، وصرنا نرى الكاتب في اغلب المذاهب المسرحية الحديثة يوليها الأولوية على سواها من العناصر، حتى اضحت المصدر الاساسي لخلق سلسلة من الاحداث التي تتطور من خلال الفعل السلوكي والحوار اي انها صارت هي المتحكمة بالحدث وبنوع الصراع وطبيعته واستدعى ذلك رسم وتحديد سماتها والتأكيد عليها. ولكي تحقق هذا كان لابد من دوافع ذاتية تحملها وضغوط تقع على الشخصية. ولانزعم هنا افضلية الشخصية على القصة (المادة)، اذ ليس هناك شخصية دون فعل وليس هناك فعل من غير فاعل يوم به. بل ليشير الى ملازمة احدهما الاخر في آن واحد. ولايمكن تقديم احدهما على الاخر في ظل مبادىء المدارس الحديثة وكان شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) من اكثر المؤلفين الدراميين اهتماماً بالشخصية وتفضيلها على سواها من العناصر الدرامية بالحياة فإن مسرحياته تقوم في بناءها الدرامي على الشخصية اكثر من قيامها على الحادثة الدرامية. ان مسرحيات شكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها أكثر مما هي مبنية على عقدها وموضوعاتها. ومن هذه المسرحيات مسرحية ماكبث، والملك لير، وعطيل انها امثلة رائعة للروايات التي تستوفي شخصياتها المقومات الثلاثة[٣]، وذلك نتيجة للاكتشافات العلمية التي فسرت كل ماكان يؤكد الى قوة الهية على أنه مردود الى سعي الانسان ودأبه نحو الكمال وأصبح يدرك انه مخلوق تحركه رغبات وعقد نفسيه ذاتية مثّل. (فاوست) على سبيل المثال. ولابد للشخصية المسرحية من دوافع معينة يضيفها عليها المؤلف المسرحي

لتقترب من الواقع بما في العديد من الشخصيات الشهيرة كهاملت، وعطيل، ولير، وماكبث التي طغت الجوانب النفسية فيها حيث جعلها مركز اهتمام العديد من الباحثين في تحليلها وتفسيرها على مر العصور، فأن اهمية موهبة شكسبير في تصوير الشخصية كانت موهبة اصلية فنية(٤). وهذا يدعو الى الوقوف عند هذه الفكرة ومناقشتها موضوعاً للدرس بعنوان: البناء التركيبي لشخصية ماكبث في ضوء المفاهيم النفسانية، للإجابة عن التساؤل الآني: تعرف على البنية التركيبية لشخصية ماكبث؟ يقتصر هذا البحث على دراسة المجال الموضوعي- الضغوط والحاجات في شخصية ماكبث انسجاماً مع استخدام الباحث لتصنيف موراي (الضغوط، والحاجات). اخذ الباحث مفهوم موراي للضغط والحاجة وتعريف لها×.

الشخصية وفق منظور الادب وعلم النفس

ان الادب احد المنافذ التي حاول علم النفس النفاذ من خلالها لدراسة وتكوين الشخصية بما ترتكز اليه في تخطيط لفهم الشخصية الدرامية. وقد تمثل ذلك في دراسات فرويد واسهاماته في هذا المجال الذي تضمن -الهو- id، والانا Ego، والانا الاعلى Superego وعلماء اخرين من بعده لشعورهم بمقارنة التحليل النفسي والادب من حيث أنهما -علم النفس- والادب- يعملان على كشف الحقيقة واهتمامها بالدوافع الانسانية ثم تناولها موضوعات واحدة كالمشاعر، والعواطف والأخيله وانفرد هنوي الكسندر مواري× بما وضعه من تصنيف اساس تمثل في الحاجات بهدف اكتشاف بعض المبادىء والعناصر التي تتحكم في السلوك. والذي يعد جزء من

اهتماماته بالفرد في اطار البيئة الاجتماعية في نزعاته السلوكية وازماته، ومحاولته الاهتمام بالفهم الكامل للحالة الفردية للشخصية وتأكيده مبدأ الدافعية الذي اعتبره اهم المبادىء في تفسيره سلوك الانسان بأنه نشاط لازالة مايتعرض له من توتر، وعدم استقرار مبعثه احساس الفرد بالحاح حاجاته من اجل اشباعها وكذلك الضغوط الاجتماعية التي تسببها عناصر البيئة[٥].
وحدد لهذا الغرض مجموعة من المفاهيم لاظهار تلك القوى البيئية. مادام الكاتب المسرحي ينزع الى تصوير الشخصيات ورغباتها ونزعاتها بحيث يفهمها المتلقي فهماً يكاد يكون كونه اكيداً[٦]. في ضوء ذلك يمكن تفسير الشخصيات الدرامية في ضوء المفاهيم النفسية وحقائقها وفيما يتعلق بالدوافع الشعورية واللاشعورية ومعرفة الدوافع السلوكية للشخصية وبيئتها من خلال الضغوط والحاجات التي تمر بها الشخصية في حاضرها حيث ان لكل شخصية ابعادها الخاصة- الطبيعي، الاجتماعي، النفسي، والتي تتوضح من خلال ماتتحدث به الشخصية عن ذاتها او مايقال عنها على لسان غيرها من الشخصيات في اطار الحدث الدرامي ايضا. وقد تمثلت ابعاد الشخصية الوحدة بتلك الابعاد التي لاتكون منفصلة عن بعضها البعض في كيان الشخصية الواحدة، وانما هي متداخلة يؤثر بعضها في البعض الاخر كما اكدت الدراسات النفسية ذلك. واصبحت كل شخصية في صورة مختلفة عن الشخصيات الاخرى. كما افصحت عن ذلك طبيعة واقعها الفعلي وقامت عليه الشخصيات الدرامية. فالبعد الطبيعي يعني تكوين الشخصية من الناحية المظهرية لحالة من تأثير في تحديد موقف الشخصية في الحياة -وعليه اصبحت الخطوط الرئيسية في رسم اية شخصية مسرحية يمكن ان تتمثل في الجنس والسن والطول، والعلامات الفارقة... الخ.

البعد الاجتماعي : يحدد اوصاف الشخصية، ومركزها الاجتماعي في بيئتها وثقافتها ومهنتها، وعاداتها وعلاقاتها الاجتماعية، فالشخصية، هي حصيلة ضرب البيئة والوراثة(٧).

البعد النفسي : فأن اهميته تتركز في السلوك والتصرفات وهو ماتفصح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله، ونوعية اللغة التي تتحدث بها، وطريقة حديثها، وشدة صوتها.

وبالرغم من اهمية وضرورة هذه الابعاد في الاقناع الا انها لم تلق ذات الاهتمام بين المذاهب المختلفة، فقد اخذ كل منها يركز على البعد الذي يجده محققاً لفلسفته الخاصة اذاً يختلف الواقعي عن الرومانسي والكلاسيكي اختلافا« بيناً في تصويره للشخصيات(٨).

مفهوم البطولة في الدراما الشكسبيرية:

كانت الدراما الشكسبيرية ثورة وتمرداً ضد كل ماهو مقيد لحرية الكاتب بكسرها التقاليد والقواعد الارسطية واتجهت الى حياة اكثر اتساعاً وواقعية في معالجة الحالات والمواقف، وخرجت بأطر جديدة في عملية البحث عن الحرية والفطرية في الموقف. والتأكيد على الذاتية واطماعها، فأن عبقريته تقوم على استثارة ارادة وصلت الى اقصى درجات عنفها اود فع بها الى نتائجها المتطرفة(٩) فلم يبقى مايمكن اعتباره ذا صلة بينه وبين من سبقوه من القدماء سوى مايتعلق بالشخصية الرئيسية من حيث الشكل فقط فقد كان هناك اوجه شبه بين الشكل الارسطي والشكل الشكسبيري هو مفهوم البطل

الذي لم يتخل عنه شكسبير، فهو لم يقدم لنا اناساً عاديين بل قدم لنا الملك لير، والملكة كليوباترا، والامير هاملت، والقائد عطيل، والنبيل ماكبث[١٠] وبدت شخصياته الرئيسية في بناءها الخاص معبرة عن احاجاتها الفردية فإن (تطور خياله لم يكن مرتبطاً بالموضوع وحده بل ارتبط ايضاً بمحاولة التعبير عن الاحتياجات السيكلوجية للشخصية)[١١].

ولعل مسرحية ماكبث اكثر مسرحيات شكسبير تجسيداً للنوازع البشرية في ظل الضغوط والحاجات والعنف والتدمير من اجل الذات فهي تبدأ بمذبحة لتنتهي بمذبحة وكل مافيها لايخرج عن مشاهدة الدم والقتل والضحايا " الموقف الاساسي الذي يبنى عليه شكسبير مسرحية ماكبث هو طموح ماكبث غير المشروع في الارتقاء من ناحية، وقيمه الاخلاقية تحتم عليه الاخلاص لسيده (دنكان) من ناحية اخرى:

قوله: يتعين علي أن اقفل بابي في وجه من يبغيه بسوء، فكيف بي وانا اطعنه بخنجري[١٢] فأن مأساته مأساة انسان فقد براءته، وفطريته ليقع فريسه مرض طموحه، ومدرك بأن تلك الفعلة لو نفذت فأن العقاب نازل بحقه ايضاً. سفاح لقريب، انه اذن مقدم على جريمة ضد قوانين السماء والارض معاً في آن واحد.

فمن سفك دم غيره عرض دمه للسفك . . . . . . الرجل هذا يعصمه مني عاصمان قرباه لي وتبعيتي له، ثم هو ضيفي[١٣].

لقد وصف بعض النقاد المسرحية بأنها "مأساة العقل" قوله: لقد سميت ماكبث بمأساة الطموح ومأساة الرعب هذا خطأ ليس في هذه المأساة الاثيمة واحدة: القتل[١٤] ونرى من ناحيتنا في صورة ماكبث ابعد من ان تكون فكرتها هذه، فأن شكسبير لم يكن ليصور القتل بل يجسده موضوعاً من موقف فلسفي في تصويره للملوك والامراء في اوج عظمتهم وهم على حافة كارثة ماحقه الا مؤشرا عن موقف أخلاقي.

ماكبث: ليس العبرة ان تكون ملكاً. بل ان تكون آمناً[١٥].

ان الشر لم يكن من طبع ماكبث، كما ان الجريمة ليست من خصاله من قبل أن تبدأ القصة في المسرحية واحداثها، انه النبيل الشجاع الذي قاد جيوش المملكة وضحا بنفسه من اجل الصالح العام المتمثل في توطيده لحكم الملك فلا يشغل باله غير الاخلاص والولاء لمليكه ولعل اكثر ماكان يصبو اليه هو مقاطعة كودور في ظل حكم "دنكان" نفسه وهو جل طموحه. ولكن اذا لم يكن ذلك من طبعه فما الذي حصل له لكي تحول هذا التحول من البراءة الى الوحشية. ومن الاخلاص الى الخيانة. ومن الامين المؤتمن الى المستلب؟

ان هذه الشخصية الطموحة الى مناصب جديدة كان بذرة أنبتها شكبير في نفس ماكبث ثم وجدت لها من يغذيها "الشقيقات الساحرات" ثم زوجته حتى زالت صفات الانثى عن ليدي ماكبث ونسي ماكبث انه وليد امرأة وتحول كلاهما الى صورة شيطانية[١٦]. وقد شكلت زوجته نوعاً من الضغط الذي وقع عليه بدفعها له نحو هاوية التردي عبر سلسلة من الجرائم.

- اتريد ان تملك ماتعده زينة الحياة الدنيا. من غير ان ترمي في خاصة نفسك من مكانة الجبان فوحقك لوعا هدت نفسي على ما عاهدت

عليه نفسك لانتزعت رضيعي عن نهدي اذ هو باسم يرنو الي، وهشمت رأسه قبل أن احنث[١٧]. لينقلب موقفه نحو ماتصبو اليه زوجه بعد ان وجدت في داخله الاستجابة لذلك وهو ماشكل ضغطاً خارجياً توازي مع حاجة داخلية عنده بهذا الاتجاه متحولاً من البراءة الى اداة مدمرة نحو مزيد من القرارات الخاصة.

ماكبث: عجيب بي كيف نسيت أحساس الفزع، فقد مر بيّ وقت لو على من الظلمة هوت لجمدت من التهيب ولو سمعت سيرة محزنة لتصلب شعري على رأسي[١٨]. ان المشكلة اذن في ذاته والمعبر عنها بوساطة العوامل الضاغطة من الخارج. والرغبات الدافعة التي تنتابه ولايستطيع البوح بها الا حين تخلد نفسه الى محيطها والى بيئتها، فأن شكسبير كان منشغلاً بعمق الصراع الفردي من ناحية خطورته كونه قوة دافعه، ولنفس السبب نجد ان هذه المشكلة هي مفتاح الاحوال الاجتماعية الخاصة... وكان يعتبر الضمير وسيطاً للتوازن بين طموح الفرد والواجبات الاجتماعية التي تفرضها البيئة... وهذا بالضرورة صراع بين الرجل واحتياجات بيئته[١٩].

كما أنه وبدفع تصوير الاحداث الدرامية عن طريق الفعل وليس السرد ولذلك فأنه قد لجأ الى تعريف شخصياته عن طريق الحوار، وما تقوم به من افعال وبناء عليه يمكن الاستدلال على الحاجات من خلال السلوك.

منهج البحث واجراءاته

اولاً: مصادر المعلومات: مسرحية ماكبث

ثانياً: طريقة البحث ومنهجيته: ان الطرائق المستخدمة في هذا البحث هي الطريقة التاريخية التحليلية (المبحث الاول) و (المبحث الثاني) واحصائية المبحث الثالث والمبحث الرابع والوصفية والمبحث الخامس.

ثالثاً: الاداة المستخدمة "التصنيف": يستخدم الباحث تصنيف موراي لتحقيق اهدافه في الاستدلال على نوع الضغوط والحاجات لاكتشاف بعض المبادىء التي تتحكم بسلوك شخصية ماكبث بعد ان وجدت تصنيف موراي انه انسب التصانيف ملائمة من غيرها في دراسة الشخصية في تحقيق اهدافه.

رابعاً: وحدة التحليل: سيستخدم الباحث في مجال بحثه هذه الجملة وحدة التحليل بحثاً عن الحاجات والضغوط في شخصية ماكبث بوصفها تمثل وحدة يمكن اللجوء اليها في هذا المجال.

خامساً: وحدة التعداد: سيستخدم الباحث وحدة التعداد، التكرار بوصفها اكثر دقة لقياس خصائص المحتوى حيث تسجل من خلال مرات ظهور الفئة باعتبار ان قوة ظهور كل فئة وتأكيدها يحددان بوساطة التكرار. ذلك ان اهمية الفئة تعتمد التكرار.

سادساً: خطوات التحليل:

سيقوم الباحث بما يأتي:

١ . دراسة النص المسرحي للكشف عن الحالات التي تمر بها شخصية ماكبث .

٢ . تحديد الضغوط التي تقع على الشخصية ، ونوعها ، باعطاء تكرار واحد لكل ضغط يظهر .

٣ . تحديد الحاجات التي تتطلبها شخصية ماكبث ونوعها ، باعطاء تكرار واحد لكل حاجة تظهر .

٤ . تفريغ نتائج التحليل في استمارة خاصة .

سابعاً : قواعد التحليل .

سيتبع الباحث في عملية التحليل القواعد الاتية :

١ . عدم اهمال اية اشارة في التحليل يمكن ان يستدل بها عن الضغوط والحاجات .

٢ . في حالة ظهور جملة تحمل اكثر من ضغط او حاجة ، فأنه في سياق الاحداث تؤخذ الحاجة الاهم ، او الضغط الاهم لموقف الشخصية في الظروف الذي توجد فيه ، وفي ضوء الفكرة الرئيسية التي نوهنا عنها .

٣ . ان تحليل الافعال الواردة في المسرحية يتم بناء على وجهة نظر المتكلم بالفكرة (بضمير المتكلم) حتى لو تعقلت هذه الافعال بشخصيات اخرى وتصنف من سياق الاحداث على النحو الاتي :

٣-١ حوار لايحتمل غير تحليل واحد متعلق بالشخصية .

٣-٢ حوار يحتمل مرتين مرة للشخصية صاحبة الحوار ومرة للشخصية

المتحدث عنها .

٣-٣ اذا حملت الجملة الواحدة حاجة لدى شخصيتها في الوقت نفسه تعبر عن ضغط لدى شخصية ماكبث فتصنف على أنها ضغط .

ثامناً : الثبات .

سيستخدم الباحث تحليل المحتوى لحساب معامل الثبات ولذلك اعتمد الباحث هنا على محلل خارجي بتحليل عينة الثبات بشكل مستقل بعد الاطلاع على القواعد العامة للتحليل المستخدم من قبل الباحث .

تاسعاً : الصدق .

نظراً لماحظي به التصنيف "تصنيف موراي" المستخدم في هذا البحث من اتفق فهي بحوث سابقه ، ولما حظي به من كثرة الاستخدام في تحليل الشخصية ، وما اشارت اليه من نتائج الثبات من كفاءة التعريفات للاصناف وبصورة عامة لذلك يمكن الاطمئنان اليه بثقة مقبولة من حيث صدقة وقابليته على تحليل شخصية ماكبث .

عاشراً : الوسائل الاحصائية .

سيستخدم الباحث الوسائل الاحصائية الآتية :

١ . معامل ارتباط الرتب لبيرمان لايجاد مدى العلاقة الارتباطية بين رتب كل من الضغوط والحاجات في مسرحية ماكبث .

٢ . معادلة هولتي لايجاد الثبات .

جدول رقم (١)

تكرار الضغوط وترتيبها فنسبتها المئوية على شخصية ماكبث

الرقم	الضغط	تكراره	رغبته	النسبة المئوية	الملاحظات
١	المنافسة	٢٥	١	٢٢,١٢	مجموع النسب المئوية
٢	النقص والدونية	١٦	٢	١٥,١٤	٦٣,٨٠
٣	الخطر وسوء الحظ	١١	٣	٩,٧٣	نقطة القضية
٤	العدوان	١٠	٤	٨,٨٤	
٥	الاحترام	٩	٥	٧,٩٦	
٦	العدوان والسيطرة	٨	٦	٧,٧٩	مجموع نسبتها المئوية
٧	السيطرة	٧	٧	٦,١٩	٣٧,٥٧
٨	الاحتفاظ	٧	٧	٦,١٩	
٩	الاستنجاد	٥	٨	٤,٤٢	
١٠	السيطرة والتنشئة	٤		٣,٥٢	
١١	النبذ	٤	٩	٣,٥٣	
١٢	التنشئة	٣	١٠	٢,٦٥	
١٣	الانتماء	٢	١١	١,٤٥	
١٤	فقدان الاسناد العائلي	١			
	العوز والخسارة	١	١٢	٠,٨٨	نقطة القطع
	الجنس				مجموع نسبتها المئوية
	غش والخداع				٠,٠
	المرض		١٣	٠,٠	
١٠	العمليات الجراحية				
٢٠	ضغط ولادة اخوه				

٧. النتائج ومناقشتها، وتفسيرها

يتضمن هذا البحث عرضاً للنتائج التي تم التوصل اليها بعد تحليل شخصية ماكبث تحقيقاً لهدف البحث، وستتم مناقشتها وفق مدى محدد للضغوط او الحاجات الاكثر تأكيداً لها. والضغوط والحاجات الاقل ظهوراً في مسرحية ماكبث، وقد تم اختيار الربع الادنى لهذا الغرض وحسب الشكل الآتي:

١. عرض ومناقشة ومقارنة رتب ضغوط الحد الاعلى برتب حاجات الحد الادنى.

٢. الضعوط والحاجات التي تقع على شخصية ماكبث.

الضغوط والحاجات التي تقع على شخصية ماكبث:

اولاً: الضغوط التي تقع على شخصية ماكبث ومناقشتها ومقارنتها.

لقد ظهر من خلال تحليل شخصية ماكبث في ضوء تصنيف (موراي) ان الضغوط الخمسة الاولى والتي تمثل الربع الاعلى في مجموع نسبها المئوية انها اكثر الضغوط تأكيداً من غيرها في شخصية ماكبث كما يشير جدول رقم (١) وجاءت على النحو الآتي: المنافسة، النقص (الدونية) الخطر وسوء الحظ، العدوان، الاحترام. يشير الجدول رقم (١) ان ضغط المنافسة الذي احتل المرتبة الاولى والذي بلغت نسبته المئوية (١٢ , ٢٢) الامر الذي يؤثر على وجود تحد من شخص او اكثر من المحيطين بالشخصية وبالرغم من ان

هذا الضغط له ما يسوغه هنا فهو يعطي موشراً على عدم صلاحية الشخصية وحقها في هذا المنصب الذي ارتقاه بالطريقة التي عرفناها عنه. وان ازدياد هذا الضغط بتعاون الاحداث قد زاد في توترها وانفعالها فالمنافسة موجهه لشخصيتة وازاحته عن رأس السلطة وليس طمعاً بها بل لمعاقبة السارق المستلب وهذا ماتؤكده فكرة المسرحية واحتل ضغط "النقص او الدونية" الذي بلغت نسبته (١٥ , ١٤) بما جلبت عليه من تعليقات غير محبذة أدت به الى العجز وشل مقدرته في مقاومة تلك المواقف الضاغطة، حيث تعرضت شخصية ماكبث الى انواع من النقد واللوم وهي الصفات الغالبة للكره كالتهديد واشهار السلاح، والتكتل ضده، والاستهزاء منه. ان ظهور هذه النسبة في الضغط يعطي انطباعاً مفاده ان شخصية ماكبث لاتحصل على الموده والالفه من اقرانها بعد موت "دنكان"، "الملك" وان ازدياد هذا الضغط على الشخصية قد زاد من توترها وانفعالها فالمنافسة موجهة اساساً للنيل منه وأزاحته عن رأس السلطة، ليس طمعاً بها من قبلهم بل لمعاقبة المستلب. وقد ظهر الخطر وسوء الحظ بالمرتبة الثالثة فقد بلغت نسبته المئوية (٧٣ , ٩) ودلالته كثرة تعرضه الى الاخطار المحدقة به وبخاصة على المستوى النفسي للشخصية الامر الذي الت اليه الشخصية في احباطات نفسية متلاحقة نتيجة لهذا الضغط وهو ان كان احد العوامل المساعدة في زيادة خبراته الذاتية الا انها كانت من الحجم ما لايتناسب وقدراته الفردية- واحتل ضغط العدوان المرتبة بنسبة مئوية (٨٤ , ٨) وقد أكدت نسبة هذا النوع من الضغط على حجم الصراع القائم بين ماكبث وبين المحيط به فقد تعرض الى اشكال من العدوان منها البدني، ومنها اللفظي كالمعاملة السيئة الصادرة من المحيطين له وقد ورد هذا الضغط وعلى شكل تهديد او وعيد موجه ادى الى تقييد الشخصية

وتضييق دائرة حركتها، ثم اشهار السلاح ضده مما يعطي تأكيداً لفكرة المسرحية أيضاً. حيث كلما زاد هذا الضغط زاد من توتر الشخصية وانفعالها ذلك بوصف العدوان موجه الى ذاته بقصد الايذاء، وتعني نسبة هذا الضغط ان الشخصية "ماكبث" لم تعد امنه على نفسها مما اضطرها الى سرعة التهيج والغضب وجفاها النوم. اما الضغط الخامس (الأحترام) الذي جاء ترتيبه الاخير في الربع الاول من الضغوط بنسبتها العالية فقد حصل على نسبة (٩٦ , ٧) فهو يعني حصول الشخصية على مقدار كبير من اقرانه والذي سجل في بداية نشاط الحدث الدرامي فقد اظهرت ان ماكبث كان في البدء في موقع قيادي منحه احترام المحيطين به من النبلاء والذي اخذ بالضغط على سلوكه لينجو به باتجاه الطموح والرغبة في التسامي على الموقع الذي يحتله وهو امر لايمكن تحقيقه "العرش" ازاحة العقبات من طريقه والذي يمثله الملك نفسه. ولقد شكلت مجموع نسب هذه الضغوط تأكيداً على الفكرة الرئيسية، بما اوحت به من دلالات اتخذت صيغ عديدة ومتواصلة، جيمعها تصب في هدف ازاحة ماكبث عن مركز السلطة الذي تسامى اليه من موقعه ليتبوء مركزاً ليس له الحق فيه. الامر الذي ادى به الى مواجهة مشكلات عديدة مضادة والى انتكاسات نحو الهاوية في جو لايسوده الأمن والامان.
اما الضغوط التي اتخذت من الوسط مستقراً لها في الجدول فقد بلغ مجموع نسبها المئوية (٥٧ , ٣٣) وهي حسب ترتيبها ضغط: العدوان السيطرة، ضغط السيطرة، الاحتفاظ، الاستنجاد، السيطرة والتنشئة، النبذ، التنشئة، الانتماء، فقدان الاسناد العائلي، ثم العوز او الخسارة. فقد احتل ضغط العدوان السيطرة، والاستنجاد بتكرار اقل من الضغوط الخمسة التي شكلت الربع الاعلى في الجدول، فقد بلغت النسبة المئوية لهذا الضغط (٧٩ , ٧)

وظهر على شكل لوم وتقييد افعال الشخصية وتهديد ماكبث من اعادة توازنه النفسي وضبط سلوكه الضاهري الذي شابه التوتر والانفعال والاندفاع في ردود افعاله وظهر ضغط الاحتفاظ الذي اشار اليه سرقه التاج والعرش الملكيان بنفس نسبة سابقة (ضغط السيطرة، تتمثل هذا الضغط في التهديد والوقوف ضده من قبل الاخرين بما أشعره بعدم الامان على العرش والتاج. وجاء ضغط الاستنتاج بنسبة (٤٢ , ٤) مشيراً الى أن ماكبث لايتعرض الى طلب وده وعطفه من قبل اسرته المتمثلة بزوجته فقط او الاخرين للغرض الضغط عليه. بل كان هذا موقفه منها اي العمل على ارضاءها وتحقيق طموحاتها. ثم جاء ضغط السيطرة التنشئة بنسبة (٥٣ , ٣) والذي تضمن عدم الملاحظة والتودد اليه فقد اشارت اليه حواراته الداخلية في تفرده مع ذاته ثم مع زوجته. وجاء ضغط التنشئة بنسبة (٦٥ , ٢) وقد كشف عنه التساهل معه وتشجيعه من قبل المقربين اليه وبخاصة زوجته مما افسد حالة، أما ضغط الانتماء والذي اشار اليه حزنه العميق على اقترافه الاثم نحو من يحبونه فقد ظهر نسبة (٤٥ , ١) وهذا يعد ضاغطاً سلبياً عليه من حيث اقترافه الجرائم لشعوره بأنه كان قبلها واحداً منهم وهو مالم يكن يجعله مستقراً امناً بعدها. ان هذا الضغط بوصفه عامل ضغط ويجعل من الشذوذ بأهمية وقيمة الفرد وسط الجماعة ويزيد من طمأنينة وهي حالة افتقدها ماكبث. وظهر ضغط فقدان الاسناد العائلي بنسبة (٨٨ , ٠) وتمثل بحاجته الى اسناد بعد افتقاده لقوة ساندة تمنحه القدرة على مواجهة التحديات ضده. أما ضغط الاخر فهو العوز والخسارة فقد ظهر بسبب فقدان الاصدقاء والمحبين في بداية نشاط الحدث وجاء بنسبة متساوية مع سابقه (٨٨ , ٠) مئوية. أما الضغوط الاخيرة والمتمثلة للربع الاخيرين من الجدول في الجنس والغش والخداع. والمرض،

والعمليات الجراحية، ثم ضغط ولادة قوة، وبلغ مجموع نسبها المئوية مجتمعه (الصفر) حيث لم يظهر تكرارها في مسرحية ماكبث ولو مرة واحدة. فلم يظهر مايشير الى هذه الضغوط اذ ان الضغوط الجنس لم تكن لها اهمية تذكر يشير الى ان شخصية ماكبث لم تكن ماجنة بالرغم من اقترافه الشرور فلم يحصل هذا الضغط من قبل المحيطين به على ماكبث اوحاول الكذب عليه او محاولة خداعة في سبيل الحصول على مكاسب مادية رغم تسلطيه "ماكبث" المرعب فقد كشف عدم تكراره على سوء نوايا الشخصيات المشتركة بالحدث مع ماكبث بالرغم من كونها تمثل الطرف الثاني للصراع ضده. يشير موقف هذه الشخصيات الى موقفها التقليدي في ظل اعراف وقيم سائده اكدت بذلك تطرف الافعال الشريرة في شخصية ماكبث وعدم استقراره وامنه. بما كشفوه عنه من شذوذ في خروجه عن قيم الجماعة. اما ضغط المرض والعمليات الجراحية، وولادة اخوه فهي الاخرى لم يظهر تكرارها ولم تسجل اي تكرار وبالمقارنة مع مجموع نسب الضغوط الخمسة التي احتلت الربع الادنى وبلغت نسبتا (صفر) مئوية. يلاحظ الباحث ان يشير الى ان الفارق الذي ظهر من تلكؤ المجموعتين كبير جدا وقد كشف مايأتي:

١. النسبة العالية التي تشير اليها بوضوح رتبها والتي تمثلت في المنافسة والنقص والخطر وسوء الحظ، والعدوان، والاحترام، بما تحمله هذه الضغوط من دلالات لها معنى وفق مفهوم التصنيف ودلالاتها ان شخصية ماكبث تتمتع بصلابة وقوة عزيمة لاتحدها قوة - فإن ضغط المنافسة يعني وجود تحديات من مجموعة ضد رغبة الشخصية- والنقص يشمل مالدى الفرد وبصورة ادني من معدلاتها الاعتيادية الا

انه وبالرغم من ذلك فأنه استطاع ان يحقق ماكان يصبو له والذي اكد بتبؤه اعلى المراكز القيادية -ملك- ان العبرة ليست فيما وصل له بل في توفيره الامن والامان لذلك الشيء اذ ليست العبرة ان تكون ملكاً، بل ان تكون آمناً، ثم ضغط العدوان والذي يتضمن العدوان على شخصيته بالقول او الفعل ومنه سوء المعاملة التي اخذ يحسها ماكبث من الآخرين بعدم مشاركته افراحه بعد جرحه وتماديه على سيده واستلاب عرشه، اما الضغط الاخير في سلسلة المجموعة التي شكلت هذا الربع في جدول الضغوط فهو الاحترام الذي اشارت نسبته المئوية الى ماكان يوصل عليه من احترام وطاعة في بداية الحدث.

٢ . ان نسبة المعدومة (صفر) للضغوط التي احتلت الربع الادنى يشير بوضوح الى عدم تأكيد فاعليتها في تركيب شخصية ماكبث وهي : الجنس، والغش، والخداع، المرض، العمليات الجراحية، وضغط ولادة أخوة. ان هذا الفارق الكبير من النسب يعطي دلالة على أن الشخصية لم تكن تعاني من ضغط ولادة أخوة ان هذا الفارق الكبير في النسب يعطي دلالة على أن الشخصية لم تكن تعاني من ضغط جنسي مباشر كان او غير مباشر يثقل عليها همها. كما انه لم يكن مخدوعاً من احد ممن يشاركهم الاحداث، أما بالنسبة للمرض فأن ماكبث لم يكن يعاني من اعراض مرضية او ازمات مرضية سابقة. وهكذا بالنسبة للضغط الاخير ولادة اخوية. وبناء عليه ان الشخصيات المحيطة بماكبث في اطار النص المسرحي لم تكن تسعى لغير مايناسبها مركزاً اجتماعياً من ناحية، ومن ناحية اخرى انها لم

تكن بحاجة الى ممارسة الغش والخداع او الرغبة بما ليس لها او من حقها والاحتفاظ، الامر الذي لايدفعها الى الاستنجاد ضده، وهو دليل على طبائعها السوية ازاء الطرف المعارض (ماكبث) والتي تكشف عن طبيعة ماكبث وسلبيته في تمرده على قوانين الطبيعة والمجتمع في نزوعه الى تحطيم كل مايهدد استقراره.. ويمكن ان نستنتج من خلال ما تقدم من المقارنات ان الضغوط التي احتلت الربع الاعلى قد مثلت شخصية ماكبث وعبرت عن طبيعته السلبية المدمرة بما اتصف به من عدوانية، او شعور بالنقص وبالمنافسة والخطر، لذلك لابد ان يحصل الصراع بينها وبين الغير من الاسوياء في حدود بيئة واحدة. وهو ماكشف عن نوازع الشر في نفسه مما أدى الى ان شعوره بالقلق نتيجة المنافسة والشعور بالعجز والخطر الجديد المحيط لنواياه.

تشير الاحصائية التي تضمنها الجدول رقم (٢) الخاص بتكرارات الحاجات التي ظهرت في شخصية ماكبث الآتي:

ان حاجات الربع الاول ومجموعها عشر حاجات التي تم تأكيدها وتكرارها اكثر من غيرها ترتبت على النحو الآتي: السيطرة والتعرف، الخداع، تجنب الاذى، العدوان، تجنب المقرفات، تجنب اللوم الخيالية، الانتماء والانفعالية، فقد احتلت حاجة السيطرة المرتبة الاولى حيث بلغت نسبتها المئوية (١١,٨٦). وهذا يعني كشفاً عن مظاهر شخصية تدل على فرض الشخصية (ماهية الحاجة) سيطرتها على الآخرين كما يبدو ان هدفها من وراء ذلك حماية الذات منهم وهو نتيجة لاحتلال الشخصية مركزاً ليس لها حق فيه (سلطة الملك)، لذلك نجدها اكثر من غيرها تأكيداً بين الحاجات

الآخر (حسب التصنيف) بما تدعو له من دلالة تسلطية . واحتلت حاجة التعرف المرتبة الثانية حيث بلغ نسبتها المئوية (٢٩ , ١١) وهي مع سابقتها . وظهرت دلالتها من خلال طرح ماكبث الاسئلة على الساحرات التي اخذ يتردد اليهن بحثاً عن مخرج يؤمن له أمنه وطمأنينته .

ثالثاً : الحاجات التي تحملها شخصية ماكبث ومناقشتها

جدول رقم (٢)

تكرار الحاجة وترتيبها ونسبها المئوية على شخصية ماكبث

ت	الحاجة		تكرارها	رتبها	نسبتها المئوية	الملاحظات
١	السيطرة	١٨	٢١	١	١١,٨٦	نسبتها المئوية
٢	التعرف	٢١	٢٠	٢	١١,٢٩	٦٤,٨٧
٣	الخداع	١٩	١٨	٣	١٠,٨٦	
٤	تجنب الاذى	١١	١٣	٤	٠,٣٤	
٥	العدوان	٩	١١	٥	٦,٢٦	
٦	تجنب المقرفات	٨	٨	٦	٥,٦٤	
٧	تجنب اللوم	٦	٨	٧	٤,٥١	
٨	الخيالية	٨	٧	٨	٣,٢١	
٩	الانتماء	٨	٧	٨	٣,١٥	
١٠	الانفعالية	٨	٧	٨	٣,٩٥	نقطة القطع
١١	التقدير		٦	٩	٢,٣٨	

١٢	الحرمة	٦			
١٣	الشدة	٦			مجموع النسب المئوية
١٤	الاذلال	٥			
١٥	الانجاز	٥	١٠	١,٨٢	٣٣,٨٩
١٦	المثابرة	٥			
١٧	الثبات	٥			
١٨	الابتهاج	٤	١١	١,٢٥	
١٩	الكف	٤			
٢٠	تجنب الدونية	٤			
٢١	التملك	٤			
٢٢	الاستنجاد	٣			
٢٣	المراعاة	١	١٢	٠,٦٩	
٢٤	النسبة	١			
٢٥	الانعزال	٢			
٢٦	تكشفات سلبية	٢	١٣	١,١٢	نقطة القطع
٢٧	النشاط	٢			
٢٨	الاستقلال	١			
٢٩	الاحتفاظ	١			

٣٠ التركيب	١	١٤	٠,٥٦	مجموع نسبها المئوية
٣١ السلبية	١			٢,٢٤
٣٢تكشفات ايجابية	٠			
٣٤ النظام	٠	١٥	٠	
٣٥الاستعراض	٠			
٣٦ التربية	٠			

التي افتقدها جراء فعلته النكراء (قتل الملك واستلاب عرش ثم ظهرت أيضاً في مناجاته الداخلية ومسألته لذاته حين ينفرد مع ذاته مفكراً بصوت مسموع . ان هذه الانواع من الوقفات المتساءلة بالاضافة الى توجيه الشخصية للاسئلة والاستفسارات المتعددة وعلى النحو الذي ظهرت عليه بهدف التوصل الى معرفة مايدور في الخفاء يعلي من حجم الفعل المرتكب وسلبيته من قبل الشخصية الفاعلة ويشير الى عدم اطمئنان الشخصية في حاضرها من جهة وجهلها مستقبلها. وحلت حاجة الخداع في المرتبة الثالثة. وظهرت هذه الحاجة على شكل ميل للكذب، والغش، وانتهاز الفرص بهدف التخلص ممن يمثلون مصدر قلق وازعاج له فالطرق الملتوية التي مارستها الشخصية للوصول الى العرض بدى من اغتياله قريبه، وضيفة (الملك دنكان) ومحاولاته التستر على فعلته المنكرة التي ليس لها مايبررها في شرائع سماوية او قوانين ارضية وماحقها من تخطيط لجرائم اذى ثم محاولته اكتشاف نوازع الشخصيات المحيطة والايقاع بها الواحد تلو الاخر عن طريق اقامة الحفلات الخاصة، وتوجيه الدعوات واستخدام المشروبات الكحولية

فيها بما يحيط من قيمة الشخصية الداعية اليها بسبب مبيت بما يكشف عن طبيعة الشخصية صاحبة الحاجة.

وظهرت حاجة تجنب الاذى في المرتبة الرابعة بنسبة (٧,٣٤) مئوية ومفهومها يدل حسب تصنيف موراي -على تجنب الاخطار المحيطه، فظهر ذلك في شخصية ماكبث على شكل ارسال جماعات من القتلة للتخلص ممن يتوجس منهم خيفه او يعتقد انهم مصدر الخطر عليه. وهي من الحاجات الضرورية في مثل حالة شخصية ماكبث في تأمينها المحافظة على الذات وتأكيدها بهذه النسبة التي ظهرت فيها يعد أمراً له دلالاته وطبيعته الشخصية صاحبة الحاجة فيما تشير له في عدوانية وشرور، وجاءت حاجة "العدوان" بالمرتبة الخامسة بنسبة (٦,٢١) مئوية تمثلت في ميل ماكبث الى القيام بالافعال العدوانية للنيل من الشخصيات الاخرى المشاركة في الحدث وظهرت هذه الحاجة على شكل افعال بدنية ولفظية على البعض منهم. وتهديد البعض الآخر. وكذلك اشعال نار الفرقه والحرب بين ابناء المملكة تحقيقاً لاستقراره الذاتي بما توفره له هذه الحاجة من وسائل سد الشعور بالنقص الاخلاقي الذي اخذت تعاني من ضغطه الشخصية في شعورها بعدم الامان. وجاءت حاجة تجنب المقرفات بالمرتبة السادسة متمثلة في عدم الراحة في الانطباعات الحسية المزعجة من مشاهد دم ضحاياه. ثم مشاهد الاشباح التي اخذت تزوره بين الحين والآخر مثيرة قلقه واوجاعه النفسيه. وظهرت حاجة تجنب اللوم بالمرتبة السابعة تمثلت في حساسيته وخوفه من النبذ ومشاعر الاثم والندم. فبالرغم من انها حاجة سلوكية مرغوب فيها الا ان تكرارها غير طبيعي يعد خطراً على صاحبه. لذلك فأن احتلال هذه السمة بالنسبة التي ظهرت بها تعني عدم التوزان النفسي والمترتب على

شعوره بالذنب. وحلت حالة "الخيالية" في المرتبة الثامنة بنسبة (٢١ , ٣) وتمثلت باتباع ماكبث حكايا الساحرات وانشغاله بأقاويلهن وتقبله إيحاءاتهن والغازهن في التردد على مواقعهن للتعرف والاستكشاف عما يخبىء له القدر واستعلامه المتكرر عن المستقبل الذي اصبح يشكل ضغطاً عليه. وحلت حاجة (الانتماء) في المرتبة التاسعة ظهرت في القيام باعمال مشتركة مع زملاءه واقرانه في جو الاحترام بما ينم عن شخصية متوازنة مع ذاتها ومتعاونة مع الاخرين في بداية الحدث الدرامي للمسرحية. وظهرت حاجة الانفعالية متساوية في تكرارها مع سابقتها وبنفس النسبة المئوية (١٥ , ٣) وهي تعني وفق مفهوم موراي وصف حوادث التهييج الانفعالي الشديد والمستمر وهذه السمة لازمت ماكبث منذ اللحظة التي قام فيها بقتل الملك دنكان، تكررت في جميع مواقفه حتى أصبحت جزء من طبيعته الذاتي بما اوحت به من عدم الاتزان والاستقرار في اتخاذ القرارات. اما الحاجات التي اتخذت في الوسط مستقراً لها في الجدول رقم (٢) وهي بحسب ترتيبها: التقدير، الحرمه، الشده، الاذلال، الانجاز، المثابرة، الثبات، الابتهاج، الكف، تجنب الدونية، التملك، الاستنجاد، المراعاة، النبذ، الانعزال، تكشفات سلبية، ثم النشاط، فقد بلغ مجموع نسبها المئوية (٨٩ , ٣٣) فقد ظهرت حاجة التقدير في رغبة ماكبث الحصول على الاستحسان الاجتماعي والشرف والسمعه وفيما اعرب عن نفسه في التباهي امام الاخرين. وظهرت حاجة (الحرمة) في رغبته الحفاظ على مكانته الاولى، تعويضاً عن فشله في كسب ود الاخرين وتعزيز موقفه. وظهرت حاجة الشدة بما اتصفت به افعاله واقواله من هيمنة عبرت عن سطوته في تثبيت اركان الدولة بعد زعزعتها وبالقوة المدمرة. وجاءت حاجة الاذلال على شكل التبعة

والاستسلام والانقياد لرغبة اخرى اكثر غلبة وتمثلت في الليدي ماكبث والساحرات في مراميهن الشريرة. وجاءت حاجة الانجاز بما كشف عنها شدة الشخصية، واستمرارها في المجهود والثبات مع الموقف والكفاح ضد مايعيق تنفيذها في سبيل المحافظة على الذات واستقرارها. وكشفت حاجة المثابرة باستمرار الموقف في اتجاه واحد والثبات عليه في نهج العدوان والسيطرة حتى النهاية والتحمل والاصرار على التحدي، وحمل حاجة الثبات بما اتصفت به شخصية (ماكبث) من ثبات وعدم مرونة واستقرار واستمراره في السلوك العدواني حتي مع اقرب المقربين اليه من اصدقائه القدامى وظهرت حاجة الابتهاج وبخاصة في بداية حركة الحدث بما تضمنه فعل الشخصية من حالات فرح غامر بالنصر والتفاؤل، والذي استحال جميعه في منتصف الطريق الى اكتئاب في مزاجه. ثم ظهرت حاجة الكف بالاستجابات المتأخرة التي ظهرت من خلال التوتر والتشنج في صور المواقف التأملية للشخصية، اما حاجة تجنب الدونية فقد ظهرت بشكل توجس وترقب لما يحدث في المستقبل تمثلت في حساباته الذاتية وبخاصة خلواته مع نفسه. وظهرت حاجة التملك المادي برغبته في افعال مطمئنه لذاته عن طريق سلب العرش ثم محاولاته الرامية الى ابعاد شبح التهديدات المتعددة بهدف تأمين ما استحوذ عليه بطرق واساليب شريرة. وجاءت حاجة "الاستنجاد" فيما تمثل به شعوره بالحاجة الى من يساعده بكشف الغيب والاعتماد عليه (الساحرات) بدافع حماية الذات التي لم تعد تشعر بالامن والامان وليس بقصد الانتماء الى الجماعة. وحلت حاجة (المراعاة) بما ظهر عليه من احترام وتقدير لمركز السلطة في بداية حركة الحدث وفي الاستجابة والاخلاص لسيدة الملك (دنكان) وضحيته فيما بعد ظهرت حاجة

(الانعزال) بقضاء ماكبث اوقاتاً طويلة وحيداً متأملاً مستقبلة الشخصي بدافع التخطيط للتخلص مما يشعر بأنهم مصدر قلقاً له بازاحتهم عن طريقه وبالتالي فأن عزلته لم تكن الابدافع الاذي بالاخرين وتمثلت حاجة "التكشفات السلبية" فيما اشتمل عليه واقع الشخصية من نظرة دلت على موقفه المتفرد نحو الاشياء التي اخذت تثير انفعالاته وغضبه. وظهرت حاجة النشاط فيما اظهره من نشاط بدني ولفظي واضحين. في الفعل وحضور الاستجابة. اما الحاجات التي مثلت الربع الادنى في الجدول رقم (٢) التي تعد حاجات غير مؤكدة في شخصية ماكبث وهي: الاستقلال، الاحتفاظ، التركيب، السلبية، تكشفات ايجابية، البيولوجية (الجنس)، النظام، الاستعراض، التربية، لم يظهر مايدل اليها من هذه الشخصية. حيث سجلت بمجموعها نسبة (٢٤ , ٢) مئوية وهي نسبة ضئيلة جداً بالمقارنة مع الحاجات الاخرى وبخاصة تلك التي احتلت الربع الاعلى من الجدول نفسه. كما انها تشير بموضوع كافي الى عدم اشتغالها في هذا النموذج الدرامي، فأن حاجة الاستقلال لم تحقق تكراراً يذكر مما يعني ان هذه الشخصية لم تكن تطمح للتغير او الرغبة به كما لم تحقق "حاجة الاحتفاظ" تأكيداً، فلم يظهر عنده مايشير الى الرغبة الشديدة او الملحة بالتمسك في الاشياء. وهذا يعني انه منشغل بما هو خارج عن حدود الاشياء الصغيرة. كما ان حاجة التركيب لم تكن لها أهمية تذكر ايضاً مما يعني ان الشخصية لم تكن ترغب في التنظيم وتكوين هدفاً جمالياً، الامر الذين يدل على ان هذه الشخصية غير سوية في علاقاتها مع الاخرين. ولم تظهر حاجة السلبية التي تشمل على الرغبة في الاسترخاء وعدم الميل لقبول القدر. اما حاجة الاستعراض فلم يظهر تأكيدها هي الاخرى مما يشير الى ان هذه الشخصية ليس لها الرغبة في التباهي

والتمظهر امام الاخرين او تحاول ذلك . وهذه النسبة الضئيلة هنا تعطي انطباعاً بثقة الشخصية وثباتها . وحاجة المتكشفات الايجابية هي الاخرى لم تؤكد تكرارها حيث لم يظهر وصف هذه الحاجة او الكشف عنها في الاعتماد على شخص معين في الحفاظ عليه وحمايته دون الغير ، او الانزعاج من تطفل منافسين عليه . وكذلك حاجة البيولوجية (الجنس) هي الاخرى لم تظهر الرغبة او ميل ماكبث نحو الجنس . اما حاجة النظام فهي ايضاً لم تظهر تكرار يشير الى النظافة والترتيب الدقيق او المفرط . والحال ذاته مع حاجة (التربية) التي لم يظهر مايشير الى ميل الشخصية او رغبتها في مساعدة من هم اقل شأناً او التعاطف والمساعدة والاخلاص للغير . وبشكل عام فإن عدم رغبة الشخصية او ميلها الى هذه الرغبات يعط مؤثراً له دلالته على نوع الشخصية ونزعتها الانطوائية المنعزلة ، والمشوشة ، كما تدل سلبيتها في الموقف على انطوائيتها المسفرة عن عدم اجتماعيتها . وبالتالي ان هذه الصفة الغالبة على ماكبث وبخاصة عدم مراعاته حرمة الضيف والقريب تدل على موقفه اللااخلاقي بما جسدته من ميكافيلية .

مقارنة النسب المئوية بين حاجات الربع الاعلى والربع الادنى.

يتضح من خلال النتائج التي اسفر عنها مستقى هذه الحاجات استناداً الى مجموع تكراراتها في النص ان نسب النجاحات التسع المؤكدة في اكثر من غيرها في هذه الشخصية والتي مثلت الربع الاول بما بلغته من مجموع ونسبة (٨٧ , ٦٤) مئوية الى مجموع النسب الحاجات التي ظهرت في الربع الادنى . والتي بلغ مجوعها (٢٤ , ٢) . ان شخصية ماكبث حسب مفهوم

موراي المعمول به في هذا البحث ان الحاجات التي اكدت حضورها اكثر من غيرها تشير الى نوع الشخصية، بالاضافة الى ماتتصف به محوراتها، وان هذه الزيادة الكبيرة تعني عدم الانتماء الى الجماعة. وبشكل عام ان عدم رغبة الشخصية لهذه الرغبات التي مثلت الحد الادنى يعطي مؤشراً على طبيعتها الانطوائية واكتئابها، وعلى سلبية مواقفها.

اولاً الاستنتاجات

بناء على ضوء النتائج التي ظهرت فإن الباحث يستنتج مايأتي:

١. ان ظهور الضغط: المنافسة، والنقص، والخطر وسوء الحظ، والعدوان في المراتب الاولى في التحليل تدل على أن ماكبث شخصية حادة الطبع انفعالي، طموح حد الهوس، قوي العزيمة وهي ضغوط تؤثر في مستقبل الشخصية وتجعلها غير سوية في سلوكها مع الغير وفق مبدأ (موراي).

٢. ان ظهور حاجة: السيطرة، التعرف، الخداع، تجنب الاذى، العدوان، تجنب المقرفات تجنب اللوم، الخيالية، الانتماء، الانفعالية، تدل على أن ماكبث شخصية تسلطية نهاز للفرص، عدواني، يخفي وراءه شعوره بالنقص الاخلاقي مكتئب غير متوازن.

٣. ان دراسة الشخصية المحورية وفق تصنيف نفسي معين يؤدي بالنتيجة الى رسم دقيق للشخصية المسرحية.

أ- الضغوط	Press
١. ضغط فقدان الاسناد العائلي	Family Trsuyyrort
٢. ضغط الخطر او سوء الحظ	Danger or Misfortune
٣. ضغط العوز او الخسارة	Lack or loss
٤. ضغط الاحتفاظ	Retention
٥. ضغط النبذ	Reyection
٦. ضغط المنافسة	Rial
٧. ضغط ولادة اخوه	Burth of sebling
٨. ضغط العدوان والسيطرة	Aggression- Donimace
٩. ضغط العدوان	Aggression
١٠- ضغط السيطرة	Domimance
١١. ضغط السيطرة "التنشئة".	Domimance- Nuturace
١٢. ضغط التنشئة	Nurturance
١٣. ضغط الاستنجاد	Sacorance
١٤. ضغط الاحترام	Deference
١٥. ضغط الانتماء	Affutiation
١٦. ضغط الجنس	Sex
١٧. ضغط الغش او الخداع	Decefution or Betrayal
١٨. ضغط المرض	Illness
١٩. ضغط العمليات الجراحية	Ofresation
٢٠. ضغط النقص "الدونية"	Inferuority

ب- الحاجات :	Needs
١ . التكشفات الايجابية	Posituce Cathexises
٢ . حاجة الانتماء	Affitiation
٣ . حاجة المراعاة	Deference
٤ . حاجة التربية "الرعاية"	Nuturance
٥ . حاجة تجنب الاذى	Harnauoidance
٦ . حاجة الاستنجاد	Sarnavoidance
٧ . حاجة تجنب الدونية	Infavoidance
٨ . حاجة اللوم والانا الاعلى	Blanne Avoidance Syere go
٩ . حاجة الاذلال	Abasment
١٠ . حاجة السلبية	Passivity
١١ . حاجة الانعزال	Sedusion
١٢ . حاجة الحرمة "رد الاعتبار"	Lniorlocy
١٣ . حاجة المكثفات السلبية	Negative Cathexises
١٤ . حاجة العدوان	Aggression
١٥ . حاجة الاستقلال	Autonomy
١٦ . حاجة السيطرة	Dominoce
١٧ . حاجة النبذ	Ryection
١٨ . حاجة تجنب المقرفات	Noxovoi dance

المصادر

---

(١) مندور، محمد الادب وفنونه، القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات

(٢) عاصي، ميشال الفن والادب، ط٣ بيروت: مؤسسة نوفل، ٩٨٠، ص ١٨١.

(٣) أجرن، لايوس، فن كتابة المسرحية، فن، دريني خشبه، القاهرة: مكتبة الانكلو المصرية، د.ت، ص٦.

(٤) رضا، حسين رامز محمد، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٢- ص٩١.

* الضغط: هو كل موقف فعال غير جامد في البيئة الخارجية المادية او الاجتماعية ويؤثر على سلامة الفرد بصورة فعلية او محتملة وقد يكون الضغط مرغوباً فيه او غير مرغوب فيه لانه اما أن يكون (وعداً) لاشباع حاجة او تهديد لاحباطها وحدها.

وللاستزادة ينظر بابير، عادل دنو، دراسة تحليلية لمسرحيات الاطفال في العراق، رسالة ماجستير بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ص ١٢.

* الحاجة: هي الاستجابة التي يقوم بها الفرد لمقابلة متطلبات الضغوط الخارجية المادية منها والاجتماعية، او لمقابلة الضغوط الداخلية (الذاتية).

* وللاستزادة ينظر، بابير، عادل دنو، المصدر نفسه.

(٥) عبد الرحمن، سعد، السلوك الانساني، تحليل ومقياس المتغيرات، القاهرة مكتبة القاهرة الحديثة: ١٩٧١، ص ١٨٧.

(٦) ميليت، فرد ب، جيرآلديس نبتلي ، فن المسرحية، ت، صدقي خطاب، بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦، ص ٤٤١.

(٧) سعيد ابو طالب: دراسة في علم الشخصية، بغداد: جامعة بغداد، كلية

الفنون الجميلة ١٩٩٤/٤/٤ ق ظ.

(٨) ميليت، فرد ب، و جيرآلديس النبتلي المصدر السابق، ص ٣٣٦.

(٩) دومينو، جان، سوسيولوجية المسرح، ج١، ت، حافظ الجمالي، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٧٦، ص ٣٤٥.

(١٠) فهمي، فوزي، مفهوم البطل الارسطي، القاهرة، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب، ٦٧، ص ٥-٩.

(١١) رضا، حسين رامز محمد، المصدر السابق، ص ١٢٨.

(١٢) شكسبير، وليم، ماكبث، ترجمة خليل جبران، القاهرة: دار المعارف، مصر ١٩٥٨، ص ٣٩.

(١٣) المصدر السابق، ص١٣٥.

(١٤) توت، يان، شكسبير معاصرنا، ت، جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩، ص٥.

(١٥) شكسبير، وليم، المصدر السابق، ص٦٧.

(١٦) نيكول، الاراديس، المسرحية العالمية، هـ١. ت عثمان نويه، القاهرة: دار المعرفة، ص ٥٣.

(١٧) شكسبير، وليم، المصدر السابق ص٤١.

(١٨) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٩.

(١٩) رضا، حسين، رامز محمد، المصدر السابق، ص ٩١-٩٢.

الرمزية وانعكاساتها في عناصر بنية النص المسرحي العربي

أولا اسباب نشوء الحركات الفنية:

ان الاسباب التي دعت لنشوء الحركات الفنية، وتعددها، على مر العصور لم تكن ترفاً فردياً او نزوة فكرية، بل محاولات جادة في عملية البحث عن الحقيقة، ومواقف فنية معبرة عن رؤي فكرية معينة، الامر الذي ادى الى تنوع الاساليب المعبرة عن مواقف اصحابها. كما أدى الى بروز دور المسرح في نشر الوعي الثقافي والاجتماعي بالوسائل التي يجدها الكاتب المسرحي مناسبة في تحقيق تلك الرؤى الفكرية وفق اساليب مختلفة. وقد احدثت هذه الحركات الفنية الجديدة " في ميدان المسرح كما في ميادين الفنون الاخرى تطويراً فكرياً ضخماً انتقل بها من حدود الفن الخالص الى الفن الذي يتسم بالعلمية والفكرية " [١].

وجاء تغير وتعدد تلك الاتجاهات الفنية في الادب انسجاماً، وعملاً بتغير النظريات العلمية والفلسفية واثراء للمعرفة في نشرها وتعميقها، وبالتالي استثمارها في رقي البشرية في تطورها التاريخي والحضاري. فقد " ظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها اثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والانسان " [٢] لاشك ان هذه التحولات الكبيرة في الاساليب الادبية قد ساعد على رفع القيم الجمالية للمسرحية الحديثة من جانب، واثراء الثقافة المعرفية على المستوى الانساني من جانب اخر في ترجمة وتجسيد المفاهيم النظرية بأطر جمالية جديدة تحقيقاً لوظيفة الدراما كنشاط معرفي. كانت الاتجاهات الاسلوبية في تاريخ الدراما بمثابة تجسيد لتلك

المواقف، على اساس تبدل الرؤى ذاتها وفق منطق العصر . فكانت الرومانتيكية ثورة ضد كل ما جاءت به الكلاسيكية من حدود . وقيود لحرية الأديب والفنان" فأخذت "تنادي بتحطيم القواعد والتقاليد القديمة والتركيز على التلقائية في التعبير عن هواجس الاديب، وهمومه الذاتية " (٣). ورد فعل ضد موقف الكلاسيكيين ومفهومهم التقليدي على أثر الثورة الصناعية في أوروبا، او نتيجة لها، ليصبح كل شيء في ادبهم موضوع شك وتساول . وعملاً بنظرية داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) البيولوجية في اصل الانواع وقوانين البيئة والوراثة المستنبطة عنها اثرها الفاعل على مستوى الفرد والجماعة كما نشرها في " اصل الانواع- ١٨٥٩ " (٤). والتي سرعان ما تحولت هذه الحقائق ا لعلمية (في حينها) الى مواقف فكرية أنسحبت على الدراما : فقامت الواقعية في الادب والفن ثم الطبيعة .

وكان ظهور الرمزية في الادب والفن هو الاخر انسجاماً مع التطورات الفكرية والمواقف الفلسفية الجديدة، وضد المغالاة المرتكزة على الواقع المحسوس منكرة على اصحاب المذهب الواقعي والطبيعي في الاعتداد بالواقع المحسوس والظواهر الطبيعية باعتبارها "الحقيقة لاتبدو في صورتها الصادقة الاصيلة الا في اعماق الاشياء، وليس فوق سطحها" (٥).

لقد اسست تلك الحركات الفنية ومنها الرمزية في ضوء تبنيها لتلك النظريات والمواقف الفلسفية مفاهيم جديدة تقوم على تفسير الاديب والفنان، ومواقفهما من العالم المحيط ووضعت حدوداً تفسر

طبيعة العمل الفني كما تفسر التزام الاديب والفنان او رفضهما لتلك النظريات لتصبح فيما بعد اتجاهات فنية لها مقوماتها الفكرية والفنية الخاصة بالتعبير عن الحالات الاجتماعية والاخلاقية والعلمية. ومؤشراً عليها. قادت الى تعددها بحيث تشكل كل منها مذهباً فنياً محدداً بخصائص مميزة. ولكن "على الرغم من تلك الاختلافات الظاهرية التي تميز تلك الحركات بعضها عن بعض سواء في شكلها الفني او في التقنين الفكري او النظري الذي واكب كل منها فإنها تتوحد جميعاً في رفض الاساليب الفنية الموروثة، وفي محاولة البحث عن اسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الانسانية التي تميز عصره"[٦]. وكان من نتاج انتشار التقاليد التي بلغ اوج نشاطها في نطاق الفنون ومنها المسرح خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ان عمل على التأثير في البيئات الفنية في كافة ارجاء العالم التي عرفت المسرح والعمل فيه بالاخذ بها والعمل في ضوءها، وعلى كافة الصعد..

وعلى أساس مبدأ ان الثقافة والفنون ارث انساني متبادل بين الشعوب والامم، فقد كان للبيئة الفنية العربية ومنها العراقية حصة من هذا الارث الانساني، اسهاماً في تنفيذ نشر الوعي الفني والثقافي في حدود البيئة العربية والمحلية بما يمكن التعبير عنه من خلالها، لهذا سادت الحركة المسرحية في العراق اتجاهات مسرحية عديدة، اساسها التقليد والنقل والمحاكاة للمذاهب المسرحية في بقاع العالم وسيراً في خطاها اثرت في مسيرة الحركة المسرحية ومعطياتها الفنية والفكرية كالواقعية التي احتوت النصوص المسرحية في اطار موضوعه القضية

الاجتماعية كمسرحيات يوسف العاني وطه سالم، وعادل كاظم "(فكتب يوسف العاني "مسرحية اني امك يا شاكر" وكتب طه سالم "قرندل" وكتب عادل كاظم مسرحية "الحصار")"(٧). والتعبيرية في اطر سياسية واجتماعية فيما "كتب جليل القيسي مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذه المسرحية، وكتب يوسف العاني مسرحية الخرابة"(٨).

كما تأثرت الحركة المسرحية في العراق بالحركة الرمزية في اطار النص المسرحي ومحاولة محاكاتها اسلوبياً مثلما نلاحظ في كتابات طه سالم، يوسف العاني، عادل كاظم، حيث "كتبوا بعض مسرحياتهم من خلال الرمز المكثف الغامض، فكتب يوسف العاني مسرحية المفتاح، وكتب طه سالم مدينة تحت الجذر التكعيبي، ومسرحية طنطل، وكتب عادل كاظم مسرحية الموت والقضية" (٩). ولعل التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية المتسارعة التي مرت على الوطن العربي كانت سبباً مباشراً في تلك التغيرات الفكرية والمواقف في مجال الادب والفن حتى (ظل يشكو معظم الباحثين في الصعوبة التي تواجههم وهم يحاولون التمييز بين التيارات الادبية والفنية التي تداخلت مع بعضها وتعاقبت بسرعة مذهلة)(١٠).

ان الرمزية باعتبارها احد المذاهب الدرامية التي اخذ بها المسرح العربي تأليفاً وعرضاً جدير بالدراسة والبحث بوصفه يكشف عن جوانب هامة من حركة المسرح في البيئة العربية للوقوف عند طبيعته، ومستوياته فيما حققه من خصائص هذا المنهج، وكيفية تناول هذا المذهب المسرحي عالمياً. وبيان طبيعة النص المسرحي الرمزي العربي

بوصفه يمثل احد الاساليب الفنية للمسرحية المعاصرة التي تعامل معها المسرح تأليفاً واخراجاً. في ضوء المبادىء الخاصة بهذا المذهب باعتباره لايزال معمولاً به.

وفي ضوء ماتقدم يجد الباحث مشكلة بحثه في الأجابة عن التساؤلات التالية:

- هل توضحت خصائص المذهب الرمزي التي تمت في ضوءه معالجة المؤلف المسرحي العربي لموضوعه؟

يقتصر هذا البحث على دراسة المجالات التالية:

١. المجال الزمني: الفترة المحصورة بين عام ١٩٦٢ وحتى عام ١٩٩٥ باعتبارها حدوداً فاصلة بين اقدم نص مسرحي رمزي عراقي واخر نص مسرحي.

٢. المجال الموضوعي: النصوص المسرحية الرمزية العراقية، وبتحديد ادق عناصر البناء في النص المسرحي الرمزي وهي الفكرة، اللغة، والجو النفسي العام.

٣. مجال العينة: سيختار الباحث نسبة الثلث من مجتمع البحث، وبالطريقة العشوائية.

تحديد المصطلحات:

البناء الدرامي: اصطلاح يتضح اكثر بوضعه تحت العنوان (تكنيك) انه يشير الى الوسائل المعروفة التي يستخدمها الكاتب الدرامي لربط اجزاء المسرحية بعضها ببعض، ثم ربطها بالمسرحية ككل بحيث يجلب انتباهنا الى ماهو اهم من الحركة)[١١].

الرمزية: انها محاولة لادراك جوهر العالم من خلال نسبة الوجود، وذلك لتخطي الحقيقة الفردية الى الحقيقة الاسمى التي يحاول الشاعر او الاديب ان يدركها عن طريق الحدس، وان يعبر عنها عن طريق الايحاء)[١٢]. وفي تعريف اخر هي: اتجاه فني تغلب عليه سيطرة الخيال على كل ما عداه من سيطرة تجعل الزمن دلالة اولية على الوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية)[١٣]. وعرفت ايضاً بأنها: ليست تجربة فعالية فحسب، وانما انفعالة وادراكه: اي ادراك مصدر الحدس اكثر منه ادراكاً ذهنياً([١٤].

وفي معنى آخر هي: حركة مسرحية تعبر عن معارضة مبادىء المذهب الطبيعي والمذهب الواقعي[١٥] وهي أيضاً: ايقاع حر، مرن وحب مستعد لمعانقة كل شيء وتلاعب مستمر للإشارات والرموز ورغبة في ربط كل مايحدث في العالم بروابط سرية لها دلالاتها)([١٦].

وبعد فحص هذه التعريفات من قبل الباحث وجدانها جميعاً تلتقي في دلالاتها للرمزية في اعتبارها اتجاه فني قام ضد الاسراف بالموضوعية، والدقة الواقعية في الادب والفن.

وتشترك -هذه التعريفات- في كون الرمزية تغلب سيطرة الخيال على ما عداه من الاشياء . كما انها انعكاس انفعالي وادراكي مصدره الحدس الذاتي .

يرى الباحث ان التعريف الذي اورده مندور يتفق وهدف واجراءات البحث الحالي بوصف جامع مانع ، لذلك اتخذه تعريفاً اجرائياً لبحثه وهو :

- انها محاولة لإدراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود وذلك لتخطي الحقيقة الفردية الى الحقيقة الاسمى التي حاول الشاعر او الاديب ان يدركها عن طريق الحدس ، وانه يعبر عنها عن طريق الايحاء)[١٧] .

ثانياً: تاثير الفلسفة المثالية في ظهور المذهب الرمزي.

خلت الفلسفة بعد افلاطون (٤٢٧-٣٤٧ق . م) في بحثها عن حقيقة الاشياء مجرد تنويعات عن الفكرة الاساسية في البحث عن الحقيقة ، حيث (سادت الفلسفة التحليلية العلمية والفلسفية العقلانية والفلسفة النفعية القرنيين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض اساس نبع من نظرية جون لوك ، ثم نظرية ديكارت في المعرفة والشك في الموروث ، وكان هذا الافتراض الاساسي هو ان العالم الخارجي موجود وجوداً موضوعياً بصرف النظر عن العقل المتلقي)[١٨] .

استمرت الفلسفات المتعاقبة بعد ذلك بالبحث عن جوهر الحقيقة، فجاءت نظرية عمانوئيل كانت (١٧٢٤-١٨٠٤) المثالية لتحطيم هذا الافتراض في موقفها من الاشياء، ورفضها الوجود الموضوعي الكامل للعالم الخارجي في حد ذاته تفسيره للظواهر الخارجية. معتبراً وجودها يقوم على المادة تشكيلها بعد مرورها بالعقل الواعي حيث تكتسب معان جديدة.

تبلورت هذه النظرية على اتباع كانت في الفلسفة المثالية التي تقول (ان العالم الخارجي المحسوس لاوجود له منفصلاً عن النفس البشرية)[١٩].

وجاءت محاولة هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) في تثبيت اسس فلسفية اكثر منطقية بتجاوزه افكار افلاطون القياسية، ونظرية ديكارت المؤكدة على فكرة محاكاة الواقع الموضوعي التي في وضعها اصبح الفن مجرد انعكاس للعالم الخارجي. فقد وجد هيجل بالفن (انه الانسان ومشاعره ليس لها وجود الا عن طريق الاختبار وهو تحقيق لفكرته عن المطلق ويكون دوره كالدين والحياة في تفسير العنصر الالهي وتأكيد الروح)[٢٠].

وقرر من خلال تصنيفه للفنون الى موضوعيته كالعمارة والنحت والتصوير، وذاتيته للموسيقى والشعر، وان اكملها تأويلاً هو الشعر الدرامي في اشتماله على عالمين- العالم الداخلي، العالم الخارجي في تمثيلة التاريخ والطبيعة والنفس، فإن (موضوع الفن هو ليس شيئاً في ذاته انما عن طريق العقل والذات المفكرة المتأملة)[٢١] وعدم جعل حدوداً

فاصلة بين الموضوعي والذاتي . وهذا التقرير الهيجلي يعني ان فهم العالم المادي لايمكن تحقيقه الا عن طريق فهم الذات .

وعلى أساس ذلك ان البحث عن الحقائق الاساسية الكامنة خلف الظواهر المحسوسة لايمكن ادراكها الا عن طريق الكشف عما وراء المادة ، والتي تكمن في عالم مثالي روحاني لابد لمن يبحث عنها من الغوص في أعماق النفس وعوالمها الداخلية . والتي ترسخت لدى الرمزيين في ضوء اطلاعهم -فيما بعد- على دراسات فرويد فيما القته من ضوء على العالم الداخلي للذات .

بالرغم من (ان الرمزية كمذهب ادبي وفني لم تظهر الا في الثلث الاخير في القرن التاسع عشر ، الا اننا نجد ان اصولها الفلسفية تقود الى مثالية افلاطون ، تلك المثالية التي تنكر حقائق الاشياء المحسوسة ، ولاترى فيها غير صور ورموز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم المحسوس)[٢٢] .

وفيما تقدم وفي ضوء تلك المفاهيم والاسس الفلسفية تستكمل الرمزية فكرتها في البحث عن الحقيقة التي وجدها اصحاب هذه الحركة لاتكمن في العالم المادي المحسوس ، وانما تكن خلف عوالم الروح ، وادراكها فقط انما يتم عن طريق الحدس والخيال .

لما كانت انطلاقة الرمزيين وتجسيدهم لموقفهم الرؤيوي ازاء الاشياء المثالية الخالصة لذا (فقد رفض الرمزيين الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، وانطلقوا من مبدأ الفن للفن ، وقد ظهرت في مرحلة اشتداد الصراع بين الطبقة العاملة وبين الرأسمالية ، وكان عليهم

ان يختاروا فآثروا الغموض)[٢٣]. في السعي الى مايمكن تسميته بالفن الخالص الذي (لايخضع لأي منطق او مفهوم عقلي)[٢٤].

٢- نشأة المذهب الرمزي، وخصائصه في الادب المسرحي:

ان الرمزية كأتجاه من الاتجاهات الجمالية تختلف عن غيرها من حيث نشأتها، وظهورها فهي (لم تنشأ دفعة واحدة، ولم تكن لها مبادىء محددة معلنة منذ البداية. لقد ظهرت الرمزية في مراحل زمنية متتالية وعلى أيدي ادباء عديدون قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من المبادىء والافكار التي كونت النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية)[٢٥].

ظهرت الرمزية كمدرسة في الادب والفن على يد (ادجار الآن بو) الذي يعد المؤسس الحقيقي لها فيما قام به من وضع منهج (أدبي على صعيد الشعر، قبل أن تنتقل الى المسرح، والذي تميز على منهجه هذا الكثير من الشعراء الاوروبيون. وبخاصة الفرنسيين منهم امثال مالارميه، وبودلير وفيرلين. . لكن الرمزية كاتجاه جمالي في الادب والفن القائم بذاته لم يعرف في الاوساط الادبية والاجتماعية الا في عام ١٨٨٦ على وجه التحديد، ففي (هذا العام اصدر عشرون كاتباً فرنسياً نشروا أبيات في جريدة الفيجاور الفرنسية يعلن الميلاد الرسمي للمدرسة الفرنسية. تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية سواء شعورية او لاشعورية. واهم فقرة في هذا المانيفيستو تقول بأن الشعر الذي يحاول الباس الفكرة المجردة شكلاً حسياً

ملموساً وهذا الشكل الحسي هو الهدف الاساس)[٢٦]. وصار استحضار التجربة الشعورية بالنسبة للكاتب الرمزي عن طريق الاستعارة والتشبيه يؤدي الى اعطاء معنى أكثر دلالة من خلال الايماءات، فالفرق بين الدلالة اللغوية للكملة المجردة وبين الدلالة الرمزية واضحة فإن (اللغة عبارة عن علاقة رمزية بين الكلمة المجردة بحروفها واصواتها، وبين الشيء المادي الذي تدل عليه والفن يقوم باستحضار هذا الشيء المادي بكل جوانبه وابعاده التي تناسب السياق الادبي)[٢٧].

القت هذه النظرية الضوء على عوامل النفس الداخلية في مجال الفن حتى اخذت الرمزية تتجه بالفن الدرامي اتجاهاً ذهنياً يستهدف تجسيد فكرة او الايحاء بها او بحالة نفسية مركبة بها)[٢٨].

وكان لنظرية برغسون، وفلسفته في مجال الادراك الحسي للمادة باعتباره "الفن انما هو الحدس"[٢٩]. اثرة الفاعل في تمحور فكرة الرمزية وبحثهم عن الحقيقة التي يرونها تكمن في عالم الروح لا المادة (فمبقدار مايقترب الانسان من عالم النفس، يدنو من الحقيقة. وبقدر ما يقترب من عالم الضلال -الذي هو المادة- يدنو من الكذب)[٣٠]. كما افاد كتاب المسرح الرمزي من قراءاتهم واستنباطهم لفلسفة هيجل في محوه الوجود العقلي للإنسان باحلته- في اطر الفلسفة المثالية- الى مجرد حلقة من سلسلة طويلة لايعرف امتدادها في الماضي، ومستقبلها وحاولوا تطبيقها في كتاباتهم من خلال خلق عالم خيالي في وضع اسس محددة وخصائص قامت عليها نظريتهم في هذا المجال التي

تهدف الى ان الفن ليس وصفاً كما هو قائم في ذاته بل وصف الاثار التي يتركها الشيء في النفس. فقد قام ميترلنك في ضوء فلسفة هيجل التي تنفي وجود ما هو ثابت وقائم فعلاً التي وجد فيها (ان انسان العصر الحديث يلتقي مع انسان ماقبل التاريخ في تساؤله عن دلالة عالم المرئيات. وخرج بمفهوم مفاده ان الحقيقة ماهي الا لحظات صمت وتأمل واستغراق اللحظات التي ينسى فيها الكيان الميتافيزيقي حين يتوقف فيها نبض الحياة المحموم وجعله ذلك التأمل يتأثر بعوالم العصور الوسطى، واساطير الحب. ودعى الى نوع من الدراما التي تهتم بالحياة الداخلية الخالية تقريباً من الحركة الخارجية، والتي تمثلت في مسرحية الداخل، والعميان وبلياس وميلزاند التي تعد (الاخيرة) اكثر من غيرها تحقيقاً للمنهج الرمزي في المسرح وتعبيراً عنه. لذلك نلاحظ (ان الرمزية تسعى الى مايمكن ان نسميه "الفن الخالص" الفن الذي لايخضع لأي منطق او مفهوم عقلي، وتهتم اساساً بالتعبير عن العلاقة بين المخصص والمجرد)[٣١].

وكان من المحتم، وعلى اساس هذه المفاهيم ان تقوم ثورة فكرية في ميدان الادب والفن ضد المذاهب السائدة في فرنسا حينذاك وبخاصة ضد المذهب الطبيعي وما اعلنه زعيمه (زولا) واتباعه في تطوير شخوصهم الدرامية كحالات تحددها قوانين البيئة والوراثة. كما وجد الرمزيون في استنادهم الى فلسفة هيجل ان الحياة مليئة بالانطباعات التي لايمكن تحديدها او تصنيفها من خلال القوانين العلمية في مجال تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون والمادة والفكرة ورفضهم وجود حقيقة مطلقة، ثابتة. لم تلبث ثورة الرمزيين

الادبية في الشعران امتدت الى ميدان المسرح بما تمثلت به مؤلفات مالارمية، وسينج، وفيرلين وميترلنك/ مؤكدين في اعمالهم معالجة المجهول كخبرة انسانية عن طريق الوقائع المحسوسة. الى رموز او حالات لاشعورية. وجاء اهتمامهم منصباً بروح الانسان اكثر من اهتمامهم بالاحداث الظاهرية او المادية بعد ان وجدوا ان الحقيقة لايمكن ادراكها عن طريق العقل لذلك لايمكن التعبير عنها من خلال ظواهر الاشياء او العالم الملموس، وانما عن طريق التلميحات والمعميات. (فالعالم الملموس متغير، وماهو الا انعكاس للمطلق غير المرئي. وان المطلق لايمكن ان يوصف وصفاً مباشراً بل يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرموز الموجزة)[٣٢]. فاخذت (تتجه بالفن الدرامي اتجاهاً ذهنياً يستهدف تجسيد فكرة او الايحاء بها او بحالة نفسية مركبة)[٣٣].

ثم جاءت نتاجات الرمزيين الادبية عن طريق تكثيف الرمز بمثابة الالغاز والتعميمات والتشبيهات الغريبة، ورفضهم الموضوعية في الادب في سبيل الكشف عن اعماق النفس البشرية، واصبحت رؤيا الاديب الخاصة للعالم هي ما يتسم به ادبهم وذلك عن طريق الاشارة او الايماءة بما يحقق الهدف. و (عن طريق افعال واشياء رمزية تثير في المتفرج احساسات وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بالحقيقة، ولذلك فالسطح الخارجي للبناء او الحوار المسرحي لاقيمة له في ذاته، فقيمته فيما يوحى به)[٣٤]. ان مادة الرمزية هي النفس البشرية التي لاتختلف بين جيل واخر ومجتمع واخر فهي لذلك لم تتغير بتغير الاماكن، فالواقع النفسي الذي عبر عنه كتاب الواقعية والطبيعية مثلاً

بتمسكها بقوانين العلم ومعطياته هو مابحثه كتاب الرمزية في اعمالهم التي لم تختلف في موضوعاتها عن مؤلفات الواقعية الاجتماعية عند ابسن مثلاً. باعتبار التجربة المسرحية افتراض وهي للواقع، فالعلاقة بين المتلقي وعالم التجربة المسرحية لابد ان يقوم على شيء من الوهم من قبل المتفرج، لكنه يختلف في الهدف كما هو شأن جميع المدارس الاخرى التي وان التقت ببعض العناصر من غيرها من المدارس الادبية الاخرى الا انها تختلف عن سواها من حيث الهدف واختلف الادب الرمزي عن الاداب الوهمية الاخرى بوصفه لايقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي بل يحاول تفسيره عن طريق الرموز مستعيناً بالايحاء في شرح المقصود تاركاً للقارىء استنتاج الرموز اليه ليكون تأويلاً تختلف في تفسيره المجموعة الواحدة ليظلوا في طريق الحدس والتخمين ويظل الواقع بحاجة الى شرح. ولذلك تجد الادب الرمزي ادباً ذاتياً كونه لايكشف الحقائق الموضوعية اساساً في اقتصاره على الايحاء بها تاركاً مهمة تفسيرها للمتلقي حسب مايتصوره اي يفسرها تفسيراً ذاتياً فتصبح حقيقتها الموضوعية ازاء طغيان الذاتية نوعاً من الوهم التخيلي.

كان لنظرية فرويد النفسانية -فيما بعد- التي نشرها عام ١٩٢٣ بما القت من ضوء على العقل الباطن، وما يصحب داخله من احساسات وصراعات شتى اثرها في ترسيخ مفاهيم الرمزية ودعوى رؤاهم في البحث عن الحقيقة، فقد (اوضح فرويد ان العقل كثيراً ما يستبدل تجربة بتجربة اخرى وبذلك اصبح استخدام شيء ليدل على شيء آخر -وهو المنهج الرمزي)[٣٥]. ولقد ظهر فرويد هذا في بحثهم عن اللاشعور واستغلاله وسيلة من وسائل اكتشاف غامض اللاشعور، وتداعي

الافكار واظهار العواطف .

٣- المبادىء الاساسية للمذهب الرمزي في الادب المسرحي:

يمكن تلخيص هذه المبادىء كما وردت في الدراسات المختصة وما اسفرت عنه مقدمات هذه الدراسة بما يأتي :

١ . رفض الرمزيون مبدأ محاكاة الطبيعة في ادبهم .

٢ . رفضهم العقل والايمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادارك الحقيقة .

٣ . استخدام لغة تعتمد على المفارقة والتقابل والتضاد والصور . والاستعارات الغريبة وتداعي الاصوات والمعاني .(٣٦)

١ . استخدام الرموز بشكل مكثف ، وعمد وصفهم للطبيعة وصفاً مباشراً ، بل يلجأ الى الخيال بصورة حافلة بالرموز والايحاء بدلاً من التقرير او الاشارة المباشرة .

٢ . الاعتماد على موسيقى اللغة وايحاء الانسجامات الصوتية(٣٧) .

١ . استخدام الاساطير القديمة وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية ، نفسيه كانت او اخلاقية بالاضافة الى مايتخذونه من واقع الحياة المادية رموزاً لمعنوياتهم وتجنبوا معالجة المشاكل الاجتماعية والسياسية .

٢ . عجز الشخصيات عن تحريك وقائع المسرحية والتي ليس لها

خلفية .

٣ . ايمان الرمزيون بعجز العقل الواعي عن ادراك الحقائق النفسية التي لايستطيع ان يردها الى عوالمها الأولية .

٤ . عدم اختصار الرمزية كمذهب ادبي على الناحية اللغوية والتعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته . بل امتدت ايضاً الى المشاكل الانسانية والاخلاقية العامة .

٥ . لجوء الكاتب الى الخيال لاقتناص صوراً رمزية تستطيع ان توحي بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام او تنافر .

٦ . تدخل المؤلف المسرحي الرمزي في طريقة الاخراج وحرصه على توافر الاضاءة حرصاً منه على تحقيق الجو النفسي الذي يريده[٣٨] .

١ . بالنسبة للرمزيين فإن الذاتية والروحية والغموض في القوى الخارجية والداخلية تمثلت صيغة اعلى من صيغ الحقيقة تلك التي يستخلصها من ملاحظة المظهر الخارجي .

٢ . ان مثل هذا المغزى العميق لايمكن تمثله مباشرة ، بل يمكن ان يستحضر فقط بواسطة الرموز والاساطير والخرافات والاجواء النفسية .

٣ . الدراما تستحضر الوجود بواسطة اللغة الشعرية والتلميحية تلك التي تنفذ بالمساندات المسرحية الضرورية لخلق الاضواء المناسبة فقط وبقصد خلق تجربة طقسية شبه دينية[٣٩] .

٤- عناصر البناء في النص المسرحي:

على أثر التطورات الحضارية، وتبدلات المواقف الفلسفية للكاتب، وتأثره بأفكاره عصره وتقدمه، فقد اتسم كل مذهب مسرحي بخصوصية فنية معينة في تبني بعض تلك العناصر والتركيز عليها دون غيرها تحقيقاً لموقفه الفلسفي، وفي حدود امكاناتها في التعبير عن مشكلات عصره. لذلك فإن عناصر بناء اية مسرحية يتشكل وفقاً لتأثيرات فكر العصر، وفلسفة الكاتب، بوصفها متحولة من مذهب الى اخر، تبعاً لتبدل موقف الكاتب وطبيعته، وموقف الفلسفي. لما كانت الحقيقة وفق نظر الرمزيين لايمكن ادراكها عن طريق العقل وحده لذلك لايمكن التعبر عنها بطريقة او لغة منطقية، بل عن طريق افعال او اشياء رمزية تثير في المتفرج احاسيس، وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بالحقيقة، ذلك (فالسطح الخارجي للبناء والحوار المسرحي لاقيمة له في ذاته بل بما يوحى به، فالدراما العظيمة تتكون من ثلاثة عناصر هامة: جمال اللفظ ثم التصور الصادق لما يحدث حولنا وداخلنا. ثم فكرة الكاتب عن (المجهول)[٤٠]. ان كل الظواهر المادية في الكون حسب مفهومهم ليست تعبير لأفكار مجردة لم يصل المرء الى ادراك كنهها بعد، لهذا كانت الفكرة، واللغة والجو النفسي العام ابرز عناصر البناء الدرامي للمسرحية الرمزية، وهو ما انصب تركزيهم عليها في عملية البناء الدرامي.

الفكرة Theame :

وهو مايدل على الهدف العام والجانب الفكري والانفعالي للمسرحية فكل مسرحية مهما كانت ضعيفة الشأن : ومهما كان مذهبها المسرحي لاتخلو من وجود اراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها أفعال الشخصيات واقوالها بوصف (الفنان الرمزي يبحث عن الصورة الرامزة التي من شأنها ان تشير في النهاية الى الفكرة)[٤١] .

وباعتبار الفكر هو الموضوع بكل ابعاده ومستوياته الدرامية ، فقد (كان الرمزيون مثاليين فكراً ، واعتقدوا ان العالم الملموس المتغير ليس الا انعكاساً للمطلق غير المرئي ، وان المطلق لايمكن ان يوصف وصفاً مباشراً بل يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرموز الموجزة)[٤٢] .

فالحقيقة يمكن الايحاء بها عن طريق الافعال او الاشياء الرمزية التي تثير لدى المتلقي احاسيس وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بها (الحقيقة) في سعي الكاتب الرمزي الى (تحقيق الاتحاد بين المعنى الداخلي والشكل الخارجي)[٤٣] . وفي هذا تجسيد لفكرة هيجل في اعتباره لغالم الفن عالم داخلي ، والشكل المادي الخارجي ماهو الا ترميز لهذه العوالم الداخلية ، فأن غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة والعاطفية الرقيقة ، بل الايهام والغموض في الاحاسيس والتردد في حالات النفس .

اللغة Language:

تعد اللغة بمفهومها العام الوسيلة الاساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية ام نثرية ولابد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها ان تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية كما يجب ان تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الافكار: "وجعلوا للأصوات معاني يستغني بها عن عدم فهم الالفاظ "[٤٤] وذلك راجع الى "ان الحقيقة لايمكن ادراكها عن طريق العقل فهي كذلك لايمكن التعبير عنها بطريقة او لغة منطقية "[٤٥].

وقد خاض الرمزيون في تفصيلات حول المحتوى الصوتي للكلمات، وحول موسيقى القافية على يد شعراءها- بودلير، رامبو، ومالارمية في الشعر، وميترلنك، وابسن في المسرح.

الجو النفسي العام:

اعتمد المسرح الرمزي اعتماداً كبيراً على العملية الاخراجية، وذلك لخلق الجو النفسي الملائم لطبيعة شعرهم، وبما يعوض الوصف السريع والايحاء المعبر، فكثيراً ما نلاحظ توجيهات وارشادات المؤلف الرمزي حول طبيعة العرض، وتكوين الاضاءة التي يحرصون على نوعيتها وتفردها. وفي اقتراحات وتوصيات الكاتب المسرحي الرمزي لما يمكن ان يكون عليه العرض وتجسيد مشاهد النص على المسرح بما في

ذلك المنظر المسرحي ، والمؤثرات الصوتية انما هو نوعاً من اشباع مفهومه الغامض تجاه الاشياء وتحقيق المطلوب .

ثالثاً التحليل:

١- منهجية التحليل:

أ- مجتمع البحث:

النصوص المسرحية الرمزية في العراق ، والتي قام الباحث بمسحها فوجد ان هناك ثمانية نصوص فقط . احدها معدة عن مسرحية بالفرنسية وهي :

١ . سترة توصاة- ١٩٦٢ جعفر علي (اعداد) .

٢ . اشجار الطاعون- ١٩٦٥ - نور الدين فارس .

٣ . الباب- ١٩٨٥ - يوسف الصائغ .

٤ . الهدف -١٩٨٧ - بدري حسون فريد .

٥ . مدام دودو- ١٩٨٧ - عبد المجيد لطفي .

٦ . الخادم والسيد- ١٩٩٢ - شفاء العمري .

٧ . القرار- ١٩٩٤ - خضير الساري .

٨ . خطوة من الف خطوة- ١٩٩٤ - بدري حسون فريد .

ب- **عينة البحث:**

جاء الباحث في اختيار عينة هذا البحث الى الطريقة العشوائية، وذلك لطول فترة حدود البحث، واختلاف مستويات المؤلفين. وكان ان اخذ عينات بنسبة الثلث اي ٣٣٪ من مجتمع البحث بعد دراسة النصوص الاخرى في ضوء المبادىء المحددة لهذا الاسلوب.

ج- **اداة البحث:**

قام الباحث بجمع وترتيب البيانات والمعلومات عن اسس: ومبادىء وعناصر البنية الفنية للنص المسرحي الرمزي من المصادر التي تم الحصول عليها قدر المستطاع. ووفق اهداف البحث والمتكونة من اربعة عشرة فقرة كما وردت في المبحث الثاني. وبعد معالجتها استقرت على ذلك، اعتمدها الباحث في تحليل عينة البحث في حدود عناصر البنية الدراسية الرئيسية للنص المسرحي الرمزي.

٢- **تطبيق الادة ونتائجها:**

مسرحية الباب[٤٦].

الفكرة:

في اعتماد المؤلف (يوسف الصائغ) على احد الاساطير التي تضمنتها قصص الف ليلة وليلة (الليلة الثالثة والخمسون بعد الخمسمائة والرابعة والخمسون بعد الخمسمائة)، التي تعد (الاسطورة) احدى

وسائل الرمزيين وركائزهم في معالجة بعض المشاكل الفلسفية التي يمكن ان تعجز الاطر المذهبية الاخرى مناقشتها . اراد القول ان سر الحياة قائم مادامت العلاقة بين الرجل والمرأة قائمة ، وعدمها هو الموت ذاته .

هو : رمز الرجولة الناقصة من دون المرأة .

هي : رمز الانوثة الناقصة من دون الرجل .

ومن خلال تكثيف الوقائع الحياتية يحاول المؤلف الاحاطة بهذه الفكرة عبر ترميزه للرجل (هو) هو كل الرجال ، والمرأة (هي) التي هي كل النساء ، حيث يجمعها منتهى واحد (قضاءهما) في مكان ابدي واحد (القبر) بعد ان الزم هو (الرجل) بمساكنه زوجه ميته وهو حيالهما يقتضي الواقع .

هو : لقد ماتت . . واورثتني مسؤولية ان اموت لموتها . . اية شناعة؟

وهي التي التزمت بمساكنة زوج متوفي وهي حية . وبين خوف ورعب وهلع يجسد الصائغ فكرته والتعبير عنها بما تمثله طبيعة هذه العلاقة بين هذان الرمزان .

هي : ولم لا؟ فأنا لا أعرفك ولا أعرف ملامحك . . ولا أسمك . . . لست اكثر من شبح صادفته هنا . . ولست ادري ان كنت حقيقة ام وهماً .

هو : وهاتان الذراعان اللتان حولك؟

هي : ان تشدني اليك . لكي اغالب الوهم . . اكثر . . اجل واكثر . (ص٦٥) .

اللغة:

استخدم الصائغ لغة ايحائية غير مباشرة، حفلت بالرموز المكثفة في تعابيرها الايحائية عن تركيبة نفسية معتمدة (هي) حققت كشفاً عن هواجس النفس البشرية عبر اللاشعور من خلال معاناة شخصيتها- هي، وهو .

هي : . . . اهمس لي وانا اعانقك . . . الا يشبه هذا اننا نموت؟

هو : بل يشبه ان نلد . . . يشبه ان نولد . . . تعالي . . . (ص٩٨).

الجو النفسي العام:

تجسيداً لعضوية العمل واستقلاله استخدم الكاتب ادوات كان لها تأثيرها الدرامي كالتلميح والتقابل والاشارة بما كفل له عبر نسيجه الدرامي. تحقيق الظروف النفسية لاستقبال التجربة الانسانية من قبل المتلقي. في وصفه للأشياء داخل المكان. وعلى السنة شخوصه (هي، وهو) كان غالباً مايلجأ الى الخيال العاطفي حتى اخذ يطغى على ماعداه من مقومات اخرى في بنية الحدث وهذا يشير الى وعي المؤلف وادراكه كيفية بناء الصورة الدرامية في حدود المذهب الرمزي .

وارتباطها بالواقع المحسوس.

وقد حقق الغموض -الذي اشتملت عليه طبيعة الحدث الدرامي عبر اجواء حلمية- نوعاً من تجسيد المرئي لعوالم ذاتية غير مرئية، تم التوصل اليها من خلال طغيان الخيال الشعوري لشخوص (هي وهو) في عزلتها الادبية، وتعبيراً عن معاناتها.

ان مشاهد المسرحية بما حفلت به من هواجس روحية عبرت عن ازمة شخوصها وهو ما لايمكن ادراك اثره عن طريق العقل الواعي لعجزه عن ربطها بمسبباتها الاولية- وفق منظور الرمزيين- بما استهدفت من تعبير عن هواجس نفسية. والايحاء بحالات نفيسة للوصول الى تلك الازمة ومسبباتها.

هو: . . . ياللهزيمة. . . ماالذي يجعلني اعتذر؟ وماذا يعني في مثل حالتنا الاعتذار. . . والآن انظري. . . ان جسمك باسره يرتعد. . وانا ارتعد . . . ولست مسؤولاً عن هذا . . . ولا أنت مسؤولة، السبب هو هذه المقبرة. وهذا الوضع الرهيب الذي نحن فيه. (ص٩٠) هذه بعض مؤشرات النص بصدد خلق التأثير النفسي المطلوب بالاضافة الى ماكان يجده المؤلف مناسباً في تحقيق الأثر عبر وسائل التجسيد المرئي للصورة، ودلالاتها بالصوت والضوء، وعمق القرار الذي تجري فيها الأحداث في اللازمان واللامكان.

مسرحية الهدف[٤٧].

الفكرة:

عندما ننتقل لاستقراء هذا النص المسرحي (الهدف) نجد أن فكرتها تتمركز حول أزمة الانسان المثقف -الصوت(٢) في هذا العالم- واحساسه (الشخصية) بان شفاءه منها يكمن في عزلته (الحقل)، ففي ابتعاده عن بني جنسه وجد حلاً مناسباً لمحنته.

ان موقف المثقف في عزلته التي لم يحدها الزمان ولا المكان، وعدم معرفتنا خلفيته الاجتماعية اول جسر يربط هذا النص بالرمزية، الذي تمثل في هروبه من عالم المرئيات وفي دعوته صوت (١) صوت (٢) الى العزلة وتأمل سرب الطيور في احد الحقول الغريبة في فعاليتها تجسيداً لحالتها النفسية ازاء المرئي المحسوس وتعبيراً عن فكرة الرمزية في عجزهم ونزوعهم الى الانزواء سعياً الى المرئي المحدد عبر اللامرئي العزلة والتأمل.

الاشياء:

صوت (١)- وفيم تأملك اذن..؟

صوت (٢)- تأمل ما اراه في نهاري الشاق الطويل.

صوت (١)- في قرص الشمس الغائب..؟

صوت (٢)- كلا...

صوت (١) في الارض الخضراء الناعسة...؟

وتجسيداً لموقفهم من الحياة وكيف يجدونها من خلال عوالم الروح .

اللغة:

استخدم المؤلف اسلوب الفصحى ، وهو اسلوب نجده اكثر استقامة وادق تفصيلاً في قربه من واقع الشخصية ، ومركزها هذا ، وتحقيقاً لوظيفتا الغنية في هذا المذهب الجمالي ، بما اتصفت به من استعارة وتقابل ، وما تضمنته من اشارات وتلميحات .

صوت (١) . . . ان السرب اشبه بتشكيله رائعة . . . اشبه بلوحة رسمتها ريشة فنان ذكي(١) .

صوت (٢)- صديقاتي تلك الطيور التي تطرز الافق بتشكيلاتها الرائعة عندما يلتهب قرص الشمس عند الغروب(٢) .

لكن هذه اللغة برغم ذلك ظلت في اسلوبها المنطقي المترابط بعيدة عن تحقيق احداث الاثر المتوخى منها نفسياً وفق منظوم الرمزيين لوظيفتها ، وقاصرة في نقل الاثر النفسي الذي يعتمد على تهشيم اللغة في ايحاءاتها ومعمياتها ، واستقرت عند الدلالات اللفظية المنسجمة المثيرة للخواطر النفسية كما خلت ايضاً باسلوبها المترابط هذا رغم اثارتها للهواجس الانفعالية المصاحبة غير خفية الدلالات بما اشتملت عليه من شفافية .

الجو النفسي العام:

ان ترابط الجمل واتسامتها المنطقي في النص وبرغم اشتمالها على توصيفات رمزية ايحائية لم يرتفع لتحقيق الاثر النفسي العام، فهي وان كانت وسيلة للتخاطب وايصال الافكار كما هو شأنها في المذاهب المسرحية الاخرى الا انها عند الرمزيين تصبح في حد ذاته وسيلة لتصوير الجو النفسي المطلوب بالإضافة الى العناصر الاخري في تحقيق هذا الجانب.

ان تصوير المؤلف لحقائق الاشياء كما يراها الرمزيون في اللامرئي عبر وسائل خاصة تحقيقاً لهذا الغرض من العزلة والتأمل وطغيان الخيال بما عبرت عنه مواقف شخصياته :

(صوت ١) و (صوت٢). في اطار حسب هذا الجانب.

لقد جاءت ملاحظات المؤلف في النص تعبيراً عن رؤيته لما يمكن ان تحققه تلك الوسائل التي اشار الى اتباعها واستخدامها مكونات للمنظر المسرحي بعضها مصدره ضوئي مثل قرص الشمس الغاربة ونوع الموسيقى التي يمكن استخدامها وسائل مكونة للصورة المسرحية وهو بعض ما هو مطلوب تحقيقه بالجو النفسي واستكمالاً لأبعاده في الضوء واللون والصوت وتجسيداً لطبيعة الحالات النفسية المتأملة .

ان هذه السياحة في اعماق النفوس المتأزمة عبر لوحاتها الخمس بما عبرت عنه من هواجس وانفعالات الشخصية الانسانية، وايثارها العزلة، وقد صورت الجو النفسي الذي يحتوي تلك النماذج في حركة

سكونية جسدتها تأملاتها واستطاعت ان تحقق نوعاً من مظاهر المعاناة بما اشتملت عليه من ايحاءات ومواقف عاجزة عن تحقيق الفعل مكتفية بالتأمل والتأمل ثم التأمل.

مسرحية القرار(٤٨)

الفكرة:

تقوم فكرة مسرحية القرار بسماتها الذهنية متبلورة عبر قنوات ايمائية عدة ابرزها الموقف الصراعي المتعدد المستويات في حدث سكوني وبأتساق غير مترابط وفق منطقي سببي او منطقي انحسر هذ الصراع بين قطبين متعارضين- هي، وهو في صحراء خالية من دونها بلغة رمزية مكثفة. ومن خلال استعراض تلك المواقف الصراعية التي تضمنت التلميح والاستعارة والتشبيه بين هي، وهو،

هي: الصحراء وكل ماتشير له من دلالة.

هو: من، أنت؟

هي: الصحراء . . . رمال مسجاة منذ الاف السنين. . .

هو: كما انها المرأة بأنوثتها.

هي: فكر جيداً . . فالشرط الذي تفكر به امرأة في صحراء لابد أن يكو صعباً، كذلك فهي الذات التي غادرت جسده فلم يعد متوازناً، وضل كيانه واهناً وبالتالي هي بالنسبة له القيم الروحية

التي فقدها ويبحث عنها في اللاشعور وهي المحسوس والمدرك من الكائن البشري (المادة) وهي الروح الغير مرئي.

هو: ان كياني مفكك يبحث عن جمع شتات رجل تائه.. في فكرة.

هي: لم لا اكون انا الذات؟

ان مستويات تلك الصراعات تجري بين طرفين لاحدود لكياناتهما كما لاحدود لمكانها الذي افتقد زمانه في عوالم غير مرئية الخيال تجسيداً حسياً وبلورة لفكرتها الاخلاقية التي اخذ يقبلها مؤلف المسرحية على جميع مستويات تلك الصراعات المتخيلة لتفصح من خلال تلك الصور المتلاحقة عن اهتزاز الصورة وعدم التوزان انما سببه ضياع قيم المثل والرجولة، ويظل الصراع الظاهري ليس الا صورة للمخفي واشمل من كونه صراعاً بين رجل وامرأة كما كشفت هذه الرموز بوسائل فنية تجاوزت حدود المرئي المحسوس يقظة الامل في النفوس التي أرهبتها معميات الحضارة عن طريق ثبات القيم والمثل (هي)، ومطاولتها امام طغيان وجبروت المادة (هو).

هي: أنت لاتعرف الصحراء والحب في صحراء رغباتك.. الناس الحقيقيون لن يكونوا عملة نادرة هم يتكاثرون مثل الرمل.. تغادر الجنة التي هي الرجل الصادق لايخاف ظلمات الحب.. بل يستلقي فيها حارساً اميناً..

اللغة:

ان استخدام الصور اللفظية الغامضة والمكثفة كوسائل ايحائية بلغ ذروته في الكشف عن حالات النفس وتعقيدات تعبيراً عن عالم اللاوعي.

هو: يجلس بقربي قبل العتمة يحلم -يكتب- صخب في الجو تلوث بغبار مغاير تماماً لهذا الغبار - هو غبار ذهني، هو غبار اسود معتم يحمل بين اجنته لوناً غير مألوف. تقطعت اوصاله، غادرني كما غادر نفسه.. هي.. هي أيضاً ذات.

كما ان استخدامه لغة تعتمد على المفارقة والتقابل والانفعالات الغريبة قد حقق جانباً مهماً في توظيف اللغة بما تتضمنه من تأثير وقوة ايحاء بشتى المعاني وبما استحضرته من صور بين تراكيبها اللفظية المعتمدة على الخيال، والايحاءات الذهنية.

هي: انا الفت تلك المرئيات بكل تفاصيلها ياشمشون.. التفتت اصاب بيتي.. انتزعته كما تنتزع شجرة من جذورها.. احترق تهشم، اليس هذا هو الرعب الذي يقصد ابي، اخي.. هما استقرا تحت... اللبن في البئر... ارتويا منه... الرمال يا ابني جيوش تحميني، فسحنتي تغيرت.. الرجولة. تسمية ربما الانوثة التي تتفرع وتأخذ صفة الرجولة.

الجو النفسي العام:

ان الجو النفسي الذي حاول المؤلف الايحاء به تجسيداً لفكرته والاشارة الى الحالة النفسية المركبة التي يعرضها تقوم عبر ملاحظاته في النص، والتي منها على سبيل المثال في وضعه المكان الذي يجري منه الحدث الدرامي، وطبيعة مكوناته. صحراء مقفرة. فضاء واسع.. بئر يتوسط المكان.. هذا بالإضافة الى ما تضمنته الصور الدلالية التي قامت عليها مفردات النص ولغته المفككة في ابتعادها عن سياقات المنطق التقليدي، وسائل ايحائية عن غموض يكتنف الحالات المرئية: يشكل بعضاً في الارشادات والملاحظات عما يجب أن تكون عليه طبيعة الجو النفسي الذي يقوم في اطاره الحدث تجسيداً مرئياً لعوالم داخلية غير مرئية في الكشف عن حالة نفسية محددة.

النتائج ومناقشتها وتفسيرها

من خلال هذه السياحة المتواضعة التي استهدفت رصد الاتجاه الرمزي في النص المسرحي العراقي من خلال عناصر البناء الدرامي الرئيسة في هذا الاتجاه، للكشف عن طبيعته وتحديد سماته في ضوء المبادىء الاساسية للمنهج الرمزي. واعتماداً على طريقة التخيل. تمكن الباحث من التوصل الى النتائج التالية:

أولاً: ان الافكار التي تضمنتها عينات البحث قد تم تجسيدها بطرق رمزية ايحائية بواسطة الصورة المتخيلة المشيرة الى الفكرة: الامر

الذي حقق وظيفة الرمز في التعبير عن الحالات المسرحية دون انقطاع حلته (الرمز) عن الواقع .

ثانياً: تناولت تلك التجارب المسرحية مشكلات الانسان الذاتية في ظل ظروف نفسية معينة تعبيراً عن موقف المؤلف الرمزي من الاشياء ، وكيف يجسدها مستعيناً بالتشبيه والايحاء في ايصال فكرته ، في اجواء نفسية معقدة .

ثالثاً: لم يكشف مؤلفوا هذه النصوص الحقائق الموضوعية ، بل اقتصروا على الايحاء والترميز بما استدعوه من صور لمواقف حسية كشفت عن احوالهم الذاتية ازاء الاشياء .

رابعاً: ان شخوص هذه المسرحيات عبارة عن حالات شعورية توحي بالعجز التام عن معايشة الواقع .

خامساً: تأكيد للجو النفسي العام الذي يحاولون تصويره ، استخدموا رموزاً ايحائية مكثفة تعبيراً عن حالات نفسية مركبة ، التية والانقطاع عن العالم ، الصحف الظلام ، العزلة .

رغم ان احداث هذه المسرحيات في شكلها الخارجي تدور حول قضايا ظاهرة . الا ان مضامينها تتحكم فيها أفكار لايمكن ادراكها الا من خلال مقاربات رمزوها بما تحاول الايحاء به ، والتعبير عنه .

سادساً: تحقيقاً لمفهومهم بأن الحقيقة لايمكن التعبير عنها بأسلوب منطقي لذلك جاء تعبيرهم عنها بأساليب موحية تضمنت التقابل والتضاد والتشبيه في لغة هذه المسرحيات .

سابعاً: اشتمال هذه النصوص على ارشادات وملاحظات واضحة دلت على رؤى مؤلفيها لطبيعة الحدث الدرامي الرمزي، في تجسيد حالات شخوصها النفسية، والصور المتخيلة للكاتب عن كيفية تصويرها حسياً.

ثامناً: استطاع المؤلف المسرحي العراقي اخضاع مبادىء المنهج الرمزي في المسرح لما يريد التعبير عنه من قضايا وموضوعات معاصرة عن طريق الاسطورة المحلية -الباب- واستخلاص حقائق الحياة المحلية من خلالها- التشبية المجازي المعتمد على مفردات حياتية معاصرة مما اكسبها الصفة الانسانية والمحلية.

استناداً على ماتقدم من نتائج خرج بها الباحث فقد وجد ان هذه النصوص المسرحية والتي مثلت مجتمعها قد حققت الهدف المتوخي من هذه الدراسة بما اشتملت عليه خصائص وسمات اكدت اوجه التقارب بين المنهج الرمزي في المسرح وبين نتاجات المؤلف المسرحي العراقي في مجال عناصر البناء الدرامي للنص المسرحي تأكيداً لصحة فرضية البحث.

رابعاً نتائج البحث:

بناء على هذه النتائج التي خرج بها البحث فإن الباحث استنتج مايلي:

أولاً: أن مؤلفي المسرح في هذا الاتجاه الدرامي من العراقيون يتمتعون

بقدرة اسلوبية رصينة في هذا المجال افصحت عنها مؤلفاتهم، بما عبرت عنه من تصوير مواقف نفسية وحالات ذاتية معقدة.

ثانياً: ان المؤلف المسرحي العراقي مواكب للمدارس الادبية في المسرح العالمي ومدركاً لمقومات المنهج الذي به يصوغ تجربته الدرامية في منظور محلي.

ثالثاً: ان ارتباط الاتجاه الرمزي بموقف فلسفي وفكري معين، فإنه يحمل مقوماته الابداعية في كل زمان ومكان.

رابعاً: ان الاتجاه الرمزي في المسرح يحمل صفة التعبير عن الحالات الانسانية اينما وجدت في أي عصر كانت . . . وباعتباره اتجاهاً فنياً فأنه قادر على ترجمة الواقع المحسوس الى صورة ذهنية، يفسرها المتلقي وفق رؤاه الذاتية.

الهوامش

---

(١) حسن. محمد حسن الاصول الجمالية للفن الحديث، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، ص٦٤.

(٢) حليمة. نهاد، المدارس المسرحية المعاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص٦.

(٣) راغب. نبيل، المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م، ص٢٧.

(٤) وهبة، مراد، قصة الفلسفة، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨ ٩٨.

(٥) رشدي. رشاد نظرية الدراما من ارسطو الى الان، القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨، ص ١٧٧.

(٦) مليحة. نهاد المصدر السابق، ص٥.

(٧) الخاقاني. حسن عبد المنعم "البنية الدرامية للمسرحية العراقية-٥٨-١٩٨٧"، رسالة ماجستير، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧، ص ١٣٣.

(٨) العذاري. طارق عبد الكاظم، "التعبيرية واثرها في المسرح العراقي"، رسالة ماجستير، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٢، ص١٢٨-١٣٣.

(٩) الخاقاني. حسن عبد المنعم، المصدر السابق.

(١٠) التكريتي. جميل نصيف، المذاهب الادبية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة للكتاب. ١٩٩٠، ص٢٩.

(١١) داوسن. س. و، الدراما والدرامي، ت جعفر صادق الجلبي، بيروت: دار عوديات. ١٩٨٠ ص١٢١.

(١٢) ميترلنك. موريس، الطائر الازرق، ت، يحيى حقي واقع المسرح

العالمي، رقم ٧٢ القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٦، ص٥.

(١٣) عاصي. ميشال. الفن والاديب، ط٣، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠، ٢١.

(١٤) شاؤول، بول، كتاب الشعر الفرنسي الحديث–١٩٠٠–١٩٨٠، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٢، ص٦.

(١٥) الجلبي، سمير عبد الرحمن، "الرمزية" معجم المصطلحات المصرية، بغداد: دار المأمون ١٩٩٣–، ص ص ٢٣٠، ٢٣١.

(١٦) البيريس ر.م. الاتجاهات الحديثة، ت، جورج طرابش، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٣، ص ١٥٠.

(١٧) مندور. محمد، الادب وفنونه، القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٣، ص.

(١٨) مليحة نهاد، المصدر السابق، ص١٤.

(١٩) المصدر نفسه، ص١٦.

(٢٠) سالم محمد عزيز، الابداع الفني، الاسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع، ١٩٨٥، ص ٥٧.

(٢١) عاصي، ميشال، المصدر السابق، ص٥٩.

(٢٢) مندور. محمد، الادب ومذهبه، القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٥، ص ٧٦.

(٢٣) الخطيب. حسام، نظرة في المذاهب الادبية، للثقافة الاجنبية (بغداد) دار الجاحظ، العدد الثالث (خريف ١٩٨٢)، ص٣٨.

(٢٤) رشدي رشاد، المصدر السابق، ص ١٧٣.

(٢٥) حليمة. نهاد، المصدر السابق، ص ٢.

(٢٦) راغب، نبيل، المصدر السابق، ص ١١١، ١١٢.

(٢٧) المصدر نفسه.

(٢٨) مندور محمد، الادب وفنونه، ص ١٠١.

(٢٩) حسن، محمد حسن، المصدر السابق، ص ١٨١.

(٣٠) الحاج. كمال يوسف، هنري برغسون الفلسفة الحديثة، ج١، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة ١٩٥٥، ص ١٣٦.

(٣١) رشدي. رشاد. المصدر السابق، ص١٧٣.

(٣٢) الخطيب. حسام، المصدر اسابق.

(٣٣) مندور، محمد. الادب وفنونه. ص١٠١

(٣٤) رشدي. رشاد، المصدر السابق، ص ١٦٥.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٧٦.

للاستزادة ينظر:

- ميترلنك، موريس، الطائر الازرق، ت، يحيى حقي، واقع المسرح العالمي رقم ٧٢، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦، بلياس وميلراند، محمد غنيمي هلال، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف، ١٩٦٣.

(٣٦) حليمة. نهاد. المصدر السابق، ص ٢٠-٢٣.

(٣٧) مندور. محمد. الادب وفنونه، ص ٧٦-٩٣.

(٣٨) ـــــــ الادب ومذهبه، ص ص ٩١-٩٣.

(39) Brockett, oreger, G, Hertory of the theater, tr, game Abdul hamid, Borton: Alyn and bocon inc, 1974. P. 487.

(٤٠) رشدي. رشاد. المصدر السابق، ص ١٣٦-١٦٧.

(٤١) عاصي. ميشال. المصدر السابق، ص ١٩٨-١٩٩.

(٤٢) الخطيب، حسام. المصدر السابق، ص ٣٨.

(٤٣) غارودي، روجيه. فكر هيجل، ت الياس مرتضى، بيروت. دار الحقيقة، د.ت، ص ٢٥.

(٤٤) غريب، روز. النقد الجمالي واثره في النقد العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٥٢، ص١٠٦.

(٤٥) رشدي، رشاد، المصدر السابق، ص١٦٥.

(٤٦) الصائغ، يوسف «الباب»، الاقلام،(بغداد) العدد العاشر (ت ١٩٨٥).

(٤٧) فريد. بدري، الهدف، الاقلام، (بغداد) العدد الثالث والرابع (اذار، نيسان، ١٩٨٧).

(٤٨) الساري، خضير، «القرار» مخطوطة، بغداد، فرقة مسرح التسعين، ١٩٩٤.

خاتمة

يأتي الجهد المبذول للدكتور فؤاد الصالحي واضحاً في دراسته التحليلية للكاتب (يوربيدس) وموقفه من الواقع الاجتماعي والفكري لعصره الذي كان يمر بالعديد من المشاكل والتناقضات السائدة آنذاك وفسر لنا اهتمام (يوربيدس) بحركة المجتمع والسياسة وكذلك الحركة الفلسفية والأدبية والدينية وموقفه الذاتي كأنسان والفكري كمبدع منهما، ورغم اتهامه بالعزلة والوحدة حينما اتخذ من أحد الكهوف في الجبال مأوى له في جزيرة (سيلاس) إلا أنه لم يكن أبداً ذو شخصية أنطوائية ولكن عزلته تلك كانت ضرورية ليعيد الحسابات بدقة ولمراجعة الذات، ليمعن ويتأمل عبر المناظر الجميلة للطبيعة الرائعة التي تمنحه روحاً جديدة للإبداع. ومن هنا أثارت هذه الموهبة غيرة العديد من الشعراء والأدباء مما حدا بهم الى أن يحجبوا عنه الجائزة الأولي في أحد المسابقات المسرحية.

وأوضح د. الصالحي حقيقة التهم الباطلة والقائمة على الغيرة والحسد ضد (يوربيدس) وبالذات من قبل الكاتب (أرستوفانيس) المملؤة بالنقد والسخرية الى حد تشويهة حقيقة تاريخه الشخصي. إلا أن ذلك لم ينل شيئاً من عبقرية وأبداع هذا الكاتب الذي تتجدد في كل عصر وأرض.

وبينت الدراسة اهتمام (يوربيدس) بالمرأة التي أخذت جانباً كبيراً من ابداعه ووقف الى جانبها سواء في صنع القرار أو الرفض أو الحب أو الأختيار ودعا الى تحريرها من كافة القيود الإجتماعية والتقليدية التي زرحت تحتها وانحاز الى جانبها في توكيد شخصيتها في المجتمع الأثيني ككائن إنساني له إستقلاليته.

وتجلت عبقرية (يوربيدس) في أنه أوجد بدعة ذكيه لم يسبقها إليه أحد في معالجة الشخصية (الكترا) في النص الذي يحمل اسمها حيث زوج (الكترا أبنه آجاممنون العظيم من أحد الفلاحين الفقراء الذي امتاز بالطيبة والبراءة والشيمه بحيث أبقى مدفوعاً بهذه الصفات على (الكترا) فتاة عذراء دون أن يحاول لمسها أو يغزو جسدها الذي له الحق فيه وفق القانون والعرف العام إلا أن (يوربيدس) وظف الناحية الدرامية والسايكولوجية معاً بحيث جعل تصرف الفلاح الطيب هذا أوانه من الناحية الفكرية والأخلاقية لطبقة الأغنياء.

أحب (يوربيدس) أثينا والأثينيين وكره الأسبارطيين الذين حاولوا الأساءة لبلدة وشعبه حيث جسد كرهه لهم في (أندروماخي) وأتاح لمواطنيه الذين يكرهون أسبارطه مثله متعة كبيرة وهم يصغون الى قول (أندروماخي) في رأيها بالأسبرطيين الدمويين وأكدت الدراسة بأن يوربيدس كان مثالياً، عاشقاً للحرية والديمقراطية جريئاً وشجاعاً في الرأي، ثاقب النظرة، حكيماً في إصدار الأحكام يكره كل مامن شأنه أن يحط من قيمة الإنسان ككائن عظيم وتجسد ذلك في محاربته للنظم الإستبدادية وللخطباء المنافقين والقادة الكذبة الذين يظللون الناس ويستغلونهم لتحقيق مصالحهم الدنيئة وبلا وازع أخلاقي، مستغلين الكلمات البراقة كالديمقراطية والأخوة والعدل والحقوق والواجبات وعظمة أثينا كما في مسرحية (الضارعات) مثلاً.

وقف (يوربيدس) موقفاً صلباً وناقداً لتنبؤات العرافين وسخر منهم في مسرحياته وكان يتعشق تصوير الصراعات النفسية المتشابكة من عطف وكره وحب وانتقام وأنانية وخبث وغيرهما وحاول أن ينطلق بالنفس البشرية

لتتسامى الى أجواء روحية عالية بعيداً عن الإدران البشرية .

أن الصعوبة تعترض الباحث أو المؤلف أو الدارس الذي يحاول أن يستخلص من مسرحية واحدة ليوربيدس أفكاره وآرائه وخبايا نفسه فكيف به وهو يغوص في مسرحيات وشخصيات يوربيدس المعقدة والمتشابكة والمتنافرة سيما وقد سبقه العديد من المختصين والمتأملين في المسرح الأغريقي ويوربيدس بالذات .

لقد امتلك الدكتور الصالحي القدرة المنهجية الجيدة في البحث ليبحر في عالم (يوربيدس) بكل ثقة ويغوص في أعماق شخصياته المسرحية مستنداً الى الروح العلمية في التحليل وإلى خزين ثقافي وتاريخي ودرامي بجانب الخبرة المسرحية وآراء من سبقوه ليمزج ويحلل ويستنتج .

ونفذ د. الصالحي ببراعة ودقة الى عالم شكسبير ليتصدى لشخصية (ماكبث) بالذات لما تحمله من مناقضات فريدة وغريبة نادراً ماتحويها الشخصية الأنسانية في عصر ما ليخرجها من تحت غطاء ذهن شكسبير ويعمل على تشريحها وفق المنطق الدرامي والتحليل النفسي وربما المخيلة التي ترتكز دائماً على تجربة ذاتية في عالم الدراما الحديث، مؤكداً على أن شكسبير في مسرحيته (ماكبث) كان كاتباً متألقاً في تحليله وتركيبه للشخصية بحيث جعلها تبدو مشابهه في كل العصور وكأنها تتكيف في معانيها الظاهرة أحياناً وفي معانيها الخفية أحياناً أخرى مع تغير الأزمان والأقطار، ولم يجعلنا شكسبير نعتقد أن (ماكبث) (أسكتلندياً) بل هو شخصية تتكرر في كل أمم الأرض رغم أن شكسبير نفسه كان يفكر دوماً ببلده أنكلترا في كل مسرحياته التي حفلت بشخصيات أيطالية أو يونانية أو أسبانية ويطلب من

متفرجيه أو قراء مسرحياته أن يتعاطفوا مع بطله سلباً أم إيجابياً.

وأستطاع الدكتور الصالحي أن يكتشف في روح شكسبير فهمه وأدراكه لكل قوانين سلوك المرء في الحياة وتوظيف ذلك في المسرح عبر بنائه لهذه الشخصية فنياً لتمنح التأثير المطلوب وتخلق التواصل المسرحي المتبادل بين المشاهد والممثل من خلال شد الأرتباط الداخلي أو من خلال الضغوط والحاجات التي تمر بها الشخصية أو مايتعلق بالدوافع الشعورية واللاشعورية أو الدوافع السلوكية الأخرى المرتبطة بالبيئة والنفس. كما أنه استطاع أن يفسر لنا من خلال دراسته بأن شكسبير نفسه لم يكن يعنيه أن يخلق لنا من المجتمع أو التاريخ بشراً كان لهم دوراً مؤثراً أو ربما هامشياً ليجعل منهم شخوص مهمه بل جل مايعنيه هو أن يترك في المتفرج قدرته كشاعر أو مؤلف درامي ليخلق التأثير المسرحي المطلوب لأنه كان مؤمناً بجعل كل ماهو صعب (سايكولوجيا) في الذهن أو المجتمع أو التاريخ هو ممكناً جداً ومتواجداً عبر أدوات التعبيرية ككاتب مبدع وكاتب تستهويه بلذة فكرية وفنية الشخصيات المركبة والمعقدة ومنها (ماكبث) التي تمثل أبرز رؤية عميقة وحقيقية لنوازع الشر من كافة جوانبها. وأثبت الدكتور (الصالحي) عبر أستخدامه لتصنيف (موراي) (الضغوط والحاجات) أن يكتشف العناصر المهمة والرئيسية التي تتحكم في السلوك الأنساني للشخصية كذات سواء مايتعلق بالدوافع الشعورية واللاشعورية أو الأبعاد الأخرى، البيئة، المجتمع، الفكر، النفس، الوراثة، المركز أو المهنة، وغيرها والتي تحكمت فيه بحيث استطاع عبر الصراع المستمر أن يحقق ماكان يصبو إليه ويتبؤ أعلى المراكز القيادية - ملك- لكن العبرة ليست فيما وصل إليه بل في توفيره الأمن والأمان لمايحيط

به من بشر ومواد مختلفة. اذ ليست العبرة أن تكون ملكاً، بل أن تكون أمناً.

"(بوسعنا في الواقع أن ندعو (ماكبث) أعظم المسرحيات الأخلاقية، إذا نعي في الوقت نفسه أن شكسبير يتخطى جلال قصة نفس انسانية وهي في طريقها إلى العذاب الملعون وأنه يرينا طاقة لاتقهر)"[×].

وتناول الدكتور فؤاد الصالحي المذهب الرمزي في المسرح من كونه تعبير منطقي معارض لمبادىء المذهب الطبيعي والواقعي، كون الرمزية مذهب حر لايتقيد بأية قيود لأنه قادر على أن يعانق كل شيء يستمد روحه من النبض الأنساني الداخلي للنفس البشرية عبر محاولة الفرد لإدراك جوهر العالم من خلال نسبة الوجود وذلك للإرتقاء بالذات الى حقيقة كبرى وأسمى سواء عن طريق الحدس أو الخيال أو الأنفعال والإدراك القائم على الذات ليترجم الى صور ذهنية ذات معاني ودلالات منطقية.

وأنطلق د. الصالحي في تفسيره للحركة الرمزية وتأثرها على الحركة المسرحية في إطار النص المسرحي وأفرد نماذجاً قليلة من النصوص الكثيرة التي زخرت بها الحركة المسرحية لكتاب عشقوا الرمز وكتبوا نصوصهم وفق أسلوبه سواء في مسرحيات الكبار أو الصغار سيما وأن الفترة الاجتماعية والسياسية كانت تشكّل عاملاً مساعداً في هذا الأتجاه الذي جعل المسرحيين الرمزيين يجسدون مواقفهم ورؤاهم المثالية من المجتمع المتأجج في العالم بين

شكسبير، وليم
ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، روائع شكسبير (ماكبث)، دار المأمون، بغداد ١٩٨٦، ص ٦٠.

الطبقة العاملة وبين الرأسمالية التي كانت تهدد البشرية بكارثة حرب ثالثة وكانت الأفكار المتنوعة والتي تحمل أيديولوجيات مختلفة الأهداف تحيط بالكاتب العراقي من كافة الأتجاهات ولعبت العقيدة السياسية دوراً مهماً في ما يحاول تجسيده في النص المسرحي وعلى ألسنة الشخوص ليجسد الصرع بين الحاكم والمحكوم أو الظالم والمظلوم وأختلف الخطاب المسرحي من كاتب الى آخر بفعل تلك التأثيرات المختلفة إلا أن أغلبها كان يحمل فكرة وآراء ووجهات نظر فلسفية أو عواطف وحلول إنسانية لمشكلات كانت تواجه الأنسان العراقي مع واقعه المر آنذاك أو في صراعه مع المجتمع والضغوط الخارجية الأخرى ليحرر ويصنع شخصيته أو ليكون عضواً نافعاً أو شهيداً لبناء المجتمع وتطور نحو الأفضل.

وفق الباحث د. الصالحي في اختيار عينة من المؤلفين العراقيين سواء منهم من اعتمد على الأسطورة ليجد فيها نفسه وشخوصه بل والحرية الفكرية التي تمنحه القدرة في إفراز ما في عقله ووجدانه من مشاعر وما يحمل من ثقافة وهاجس وخبرة أدبية وموهبة مبدعة يمكن أن يطوعها لخدمة النص المسرحي، سيما وأن بعض المؤلفين كانوا يعانون في دواخلهم من غربة روحيه وعزلة فكرية جعلتهم ينزعون أرواحهم من أجسادهم لتهيم في عالم المثالية والخيال هروباً من عالم المادية الذين لم يستطيعوا رغم قدراتهم الفكرية الخلاّقة أن يغيروا شيئاً فيه فكانت الفكرة تدور بموقف ومعاناة المثقف مع ذاته والمجتمع والبحث عن طريق آخر يجد فيه نفسه نظيفاً من كل الأدران العالقة، لذا فقد كانت الصحراء أو القبور أو السجون أو الأماكن الضيقة، غرفة، بئر، زنزانة، هي العوالم التي كانوا ينطلقون منها حاملين عذاباتهم

الممتزجة بأفكار مثالية يسعون إلى تحقيقها عبر الحوار والرأي المشترك رغم أن بعضها كان يحمل الغموض الغير مبرر والعجز التام لمقارعة الواقع المؤلم والمر فجأت مفرداتهم اللغوية غريبة بعض الشيء على المتفرج العادي رغم أنها تحمل ثراءاً فكرياً ولغة شفافه غازلت أحاسيس الطبقات المتعلمة والمثقفة في المجتمع وأكاد أجزم أن الرمزية التقت مع أفكار الطبقة البرجوازية التي ظهرت كطبقة قيادية في بداية القرن العشرين ثم اشتد ساعدها بفعل الاكتشافات العلمية المذهلة والنظريات الحديثة في الفلسفة وعلم النفس والتطور (الوراثة) والتاريخ والاجتماع. وبروز منظرين سياسين واجتماعيين ومصلحين كان لهم الأثر في تشجيع هذه الطبقة لتقود عملية التغيير في المجتمع العربي والعراق بالذات. وبلا شك كان الكاتب المسرحي العراقي يحمل بعض من هذا التأثير ليجسده من خلال شخوصه أفكاراً وآراء بدلاً من الوقوف في صحراء التأمل.

لقد أكد الدكتور الصالحي عبر دراسته أن المؤلف المسرحي العراقي أستطاع أن يطوع الرمز لخدمة أفكاره وأن يعبر عن قضايا ومشاكل مجتمعه سواء بلجوئه إلى التراث أو التاريخ أو طرحه الفكرة المعاصرة بشكل فني وأدبي متميز سواء من خلال الحفاظ على الفكرة وإيصالها للمتفرج عبر اللغة على لسان الشخوص ليصل الى الهدف المطلوب محافظاً بصدق على مايجري من أحداث وفق البناء الدرامي للنص المسرحي معبراً عن الحالات الأنسانية أينما وجدت في أي عصر أو زمان.

ويختلف مقدار الرمزية بأختلاف وزن وقيمة وتجربة وثقافة وفكر وخيال الكاتب عن آخر، فالمسرحية الرمزية الجيدة والكاملة يجب أن تخلق

توازناً منطقياً بين المعنى الظاهري والمعنى الرمزي لكي لاتكون مقلقة للمتفرج.

وأكد د. الصالحي أن المسرحية الرمزية قد تصاب بالفشل الذريع عند عرضها للجمهور أن لم يكن هناك توافقاً وأنسجاماً وتعاوناً بين الكوادر الفنية الأخرى كالديكور والأضاءة والموسيقى والأكسسوار ليساعدا جميعاً في تجسيد أبعاد العوالم النفسية للشخصيات الرمزية ولتكون قريبة من أحاسيس المتفرج حتى وأن خالفت معتقده الديني والعرقي لقد بذل الكتاب المسرحيين العراقيين جهداً رائعاً في ترسيخ القيم الرمزية في النص المسرحي العراقي محافظين على قيمهم وأفكارهم وأخلاصهم لفنهم الراقي في أجواء اشتدت الصراعات فيها وضاعت القيم فأعلنوا صرختهم لإحترام الإنسان عبر صوت الفن الخالص والمتحرر من كل سطوة أو تدخل خارجي في الذات المبدعة التي تأثرت بالفلسفة أو مفهوم التاريخ أو الوجود أو المجتمع لكنها ظلت تدافع عن هدفها الأسمى إلا وهو تحرير الأنسان وصون كرامته لأنه أجمل ماخلق الله على الأرض من كائنات.

وأكدت دراسة د. الصالحي أرتباط الكاتب العراقي الرمزي بواقعه لا لأنه ابن البيئة ولكن جذوره الحضارية تمتد أيغالاً في اعماق التاريخ لأكثر من خمسة الآف سنة، لذا فحتم عليه من خلال تلك التركيبة الممزوجة بالوعي الحضاري أن لايقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي بل يحاول تفسيره عن طريق الرمز مستعيناً بالايحاء في شرح المقصود تاركاً للقارىء استنتاج الرموز ليكون تأويلاً يختلف في تفسيره عن الغير بعيداً عن سطوة وطغيان الذات.

وربما شطح بعض الرمزيين في استخدام اللغة والأحداث بأسلوب غير

منطقي هائمين الى عوامل بعيدة في الخيال معتقدين بذلك الأثر النفسي المتوخى من النص. قاصرين على شد المتفرج الى عالمهم الروحي الذي يمتاز بالجفاف والصلابة رغم مايمتلكوه من لغة وحبكه درامية ومعاناة وتجربة ذاتية أنسانية، فالرمز موضوع وفعل لايقتصر على القيمة الذاتية وانما يشمل القيمة الخارجية ليتسجيب له المتفرج من خلال إثارة عاطفته وخياله ليستجيب العقل وبذلك يمتد الرباط الفكري بينه وبين الكاتب سواء في القيم أو الأفكار التي ترضي الرغبة الشديدة في الهرب من الأمور المألوفة و الدنيوية الى الارتقاء بالنفس والروح الى أجواء مفعمة بالشاعرية والخيال اللذيذين لتحقيق متعة روحية لها معنى في وجود الإنسان وأخلاقيته.

ويجب علينا أن نميز بين الكاتب المسرحي الرمزي الحقيقي وبين الكاتب المسرحي الذي يتخذ من الرمز شكلاً هندسياً لعناصر البناء الدرامي حيث يعلق عليه مايشاء من غموض وعبث وخيال.

إن الجهد الفكري الذي بذله الدكتور فؤاد علي حارز الصالحي من خلال ثقافته ووعيه وتجربته المسرحية في تفسيره لمواقف (يوربيدس) الأخلاقية من المرأة في عصره والذي عبر عنه في مسرحياته التراجيدية المتعددة مثل (هيكوبا، ميديا اندروماخي، أفيجينيا، الكيستيس، المستجيرات).

حيث استطاع من خلال النصوص ان يكشف لنا حقيقة أفكار المبدع (يوربيدس) والواقع الاجتماعي والسياسي الذي عاش فيه، كذلك الواقع النفسي لشخصيات مسرحياته والصراعات النفسية المحتدمه وموقف (يوربيدس) نفسه من ذاته وعصره وكذلك تأثير نتاجات أسخيلوس،

سوفوكليس على الدراما الأثينية وشخصية البطل وعلاقته مع الآلهة ورفضه لمفهوم القضاء والقدر التي خالف فيها كتاب المسرح والعديد من الفلاسفة.

ويأتي جهده واضحاً في تحليله لشخصية (ماكبث) المركبة في ضوء المفاهيم النفسية الحديثة المرتبطة بأبعاد الشخصية ونوازعها وتفسير الكائن البشري كونه مجموعة من الخواص الطبيعية (الفلزات واللاآفلزات) والروحية (العقل، الفلسفة) التي تتحكم جميعاً في سلوكيته كأنسان متقدم عن باقي الكائنات، وعبر هذا التحليل العلمي أطلعنا على حقيقة (ماكبث) وسلوكيته التي قادته الى النهاية المعروفة بفعل تحكم تلك الخواص أو الصفات.

وفي بحثه الجيد في تأثير الرمزية على الحركة المسرحية في العراق، أستطاع ببراعة أن يوضح لنا الأسباب الموجبة التي دعت الكاتب المسرحي العراقي أن يلجأ الى الرمز كوظيفة أدبية أوجبت عليه الظروف المحلية أن يستخدمها ويوظفها لكي تخدم أفكاره وتأملاته الروحية عبر إدراكه لنظرية خدمة الفن للفن وليحولها الى منطق العصر خدمة الفن للمجتمع ليحاول أن يرتقي بالإنسان ليتألق بنقائه الانساني الى العالم الأكبر (الإنسانيّة) لأننا في الحق نعيش في قرية كبيرة اسمها (العالم).

بورك هذا الجهد العلمي الحثيث نحو رفد المكتبة الثقافية المسرحية بمعلومات قيمة تسهل لنا عملية البحث العلمي لاكتشاف قدرة وقابلية المبدعين في عوالم الشخصية الدرامية كي يمنحونا بجهدهم الإنساني الإرتقاء بعوالمنا الذاتية وقيمنا الروحية وشخصيتنا الانسانية الى عالم لاتسوده الفوضى والإرتباك ولتساعدنا على الرؤية الواضحة للعالم بدون ضبابية أو

تشويه ولتجنبنا الأخطاء وتبعث فينا قدرة التفسير ومن ثم التغيير وتثير فينا حب التواصل الثقافي والفني لكل خطوات المبدعين في العالم .

الكاتب المسرحي

طارق عبد الواحد الخزاعي